العدد التاسع والعشرون بعد المائة

# عمّان

مجلة ثقافية شهرية




إهـــــــداء2006
أمانة عمان الكبرى
الأردن
للفنان عبد العظيم الضامن

# وسامان .. لعمان العاصمة
# وعمان المنبر الثقافي

قبل حوالي عامين استحقت أمانة عمان الفوز بجدارة بجائزة منظمة المدن العربية في مجال العمارة، وهي جائزة ستظل تشكل لنا حافزاً وتحريضاً جميلاً للتمسك بأهمية تراثنا المعماري العربي الذي سيبقى على الدوام مهوى أفئدة العشاق من ملايين البشر ممن تتاح لهم الفرصة للاطلاع على تلك الآثار وزيارتها، ومشاهدة عبقرية الأوائل ممن أضافوا للإنسانية هذا الإرث الخالد في هذا المضمار،الذي يضيف إلى المكان جمالية ساحرة تعجز الكلمات عن وصفها..؟

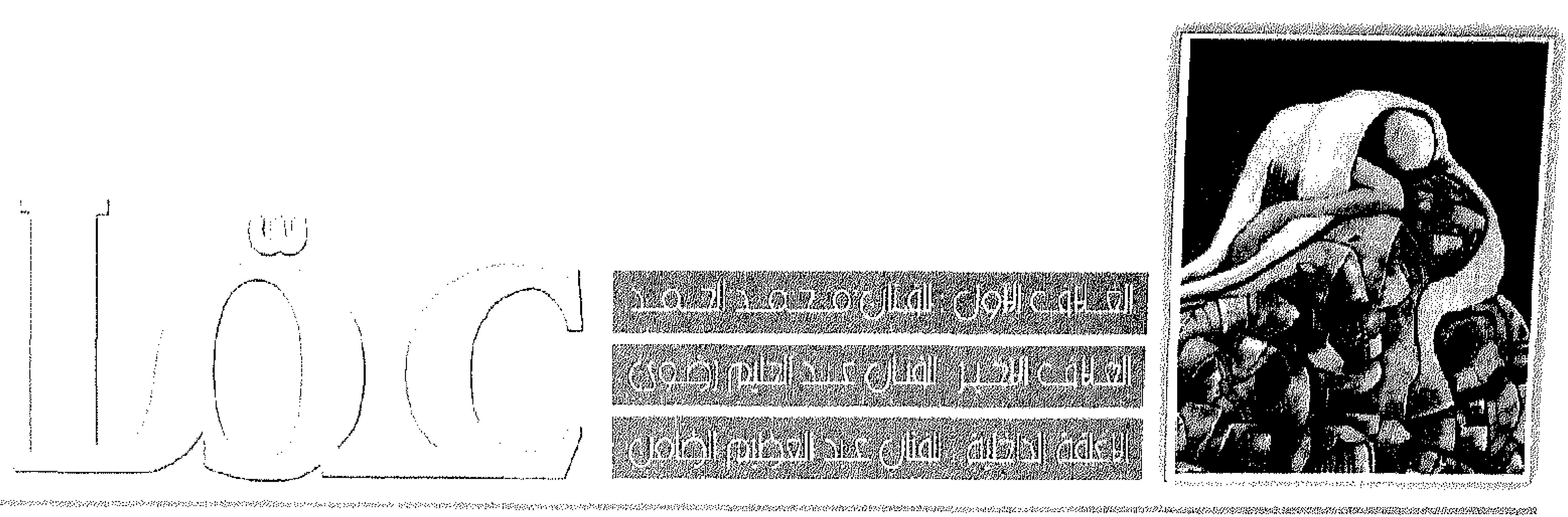
وهذا العام، تحصد أمانة عمان فوزاً لا أجمل ولا أبهى وهي تفوز بجائزة الملك عبد الله الثاني للإبداع للمدينة العربية على الصعيد الثقافي من بين خمس عشرة مدينة وعاصمة عربية تقدمت لهذه الجائزة، حيث قررت لجنة التحكيم التي تضم في عضويتها كلاً من السعودية، والكويت، والأردن، أن أمانة عمان تستحق هذه الجائزة نظراً لما وفرته من بنية تحتية للنشاطات الثقافية تمثلت في إنشاء مركز الحسين الثقافي الذي يحتضن النشاطات الثقافية والفنية والمسرحية، إضافة إلى القاعات المتعددة لعرض الفنون التشكيلية؛ وبيت الشعر الذي يستقطب النشاطات المختلفة لإقامة الأمسيات الشعرية؛ والمراكز المتخصصة بالعناية بمواهب الطفولة مروراً بالإصدارات الثقافية كمجلة عمان الثقافية التي تستقطب نخبة من رموز الثقافة الوطنية والعربية، والتي أصبحت جسراً يسهم في التعريف بالثقافة الوطنية، مثلما يضع المثقف الأردني في صورة المنجز الثقافي العربي، وكذلك الحال بالنسبة لمجلة تايكي المعنية بالإبداع النسوي والتي شكّلت حالة غير مسبوقة على هذا الصعيد محلياً وعربياً.

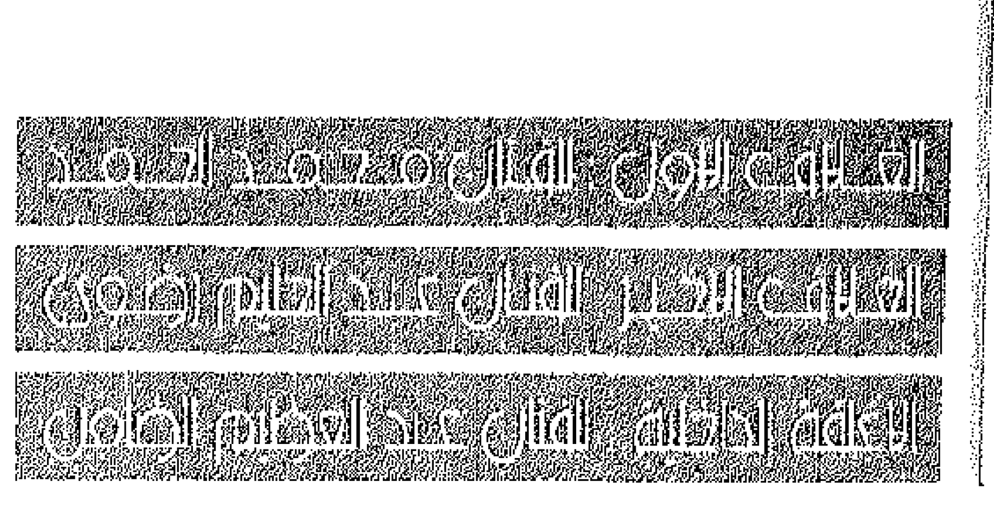
نفرح كثيراً للفوز بهذه الجائزة التي تعني لهذه العاصمة العربية الكثير وخاصة في زمن التداعيات السياسية التي تشهدها أمتنا العربية. ونفرح أكثر لأن الثقافة التي هي رهاننا الجميل ما زالت قادرة على تحريك وجدان الأمة، والمستنهضة لشعوبها، والحاضنة لروحها لتظل متقدة وهّاجة.

والجميل أن أمانة عمان قد حصدت مثل هذه النجاحات الجديدة بالزهو والفرح والشموخ بعيداً عن السعي وراء الشهرة التي يعتقد البعض أنها يمكن أن تحقق لهم بعض أوهامهم من خلال تسويق أنفسهم بكم هائل من افتعال المناسبات على هذا الصعيد أو ذاك. ذلك أن الشهرة تتحقق للمبدع من خلال رأي الآخرين به لا من خلال ما يمتلكه من علاقات أو نفوذ وظيفي يوظفه لهذه الغاية.

فهذه الشهرة هي كالزبد الذي يذهب جفاءً ولا يمكث في الأرض.

• رئيس التحرير



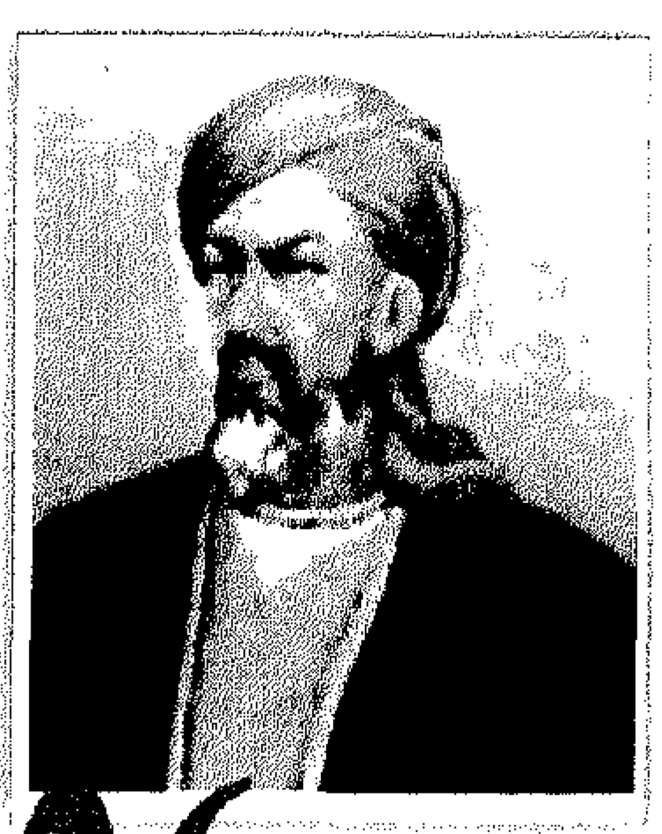






**22**

الدكتور يوسف بكار:
ثمة شعراء كثيرون وشعر كثير..



**44**

قراءة في الحكاية في شعر
المنصف الوهايبي

**4**

ما بين الموت والهلاك..
تداعيات الكتابة ورمزية الباب



**26**

فكرة المكان وتطور
النظرة اليها



## المحتويات

# AMMAN 129

آذار / ٢٠٠٦

تصدر عن
أمانة عمان الكبرى





المراسلات

**باسم رئيس تحرير مجلة عمان**
**امانة عمان الكبرى**
ص.ب (١٣٢) تلفاكس ٤٦٢٨٧١٠
هاتف ٤٦٣٥٠٨٣
الموقع الالكتروني: www.ammancity.gov.jo
البريد الالكتروني: e-mail: amman_mg@yahoo.com

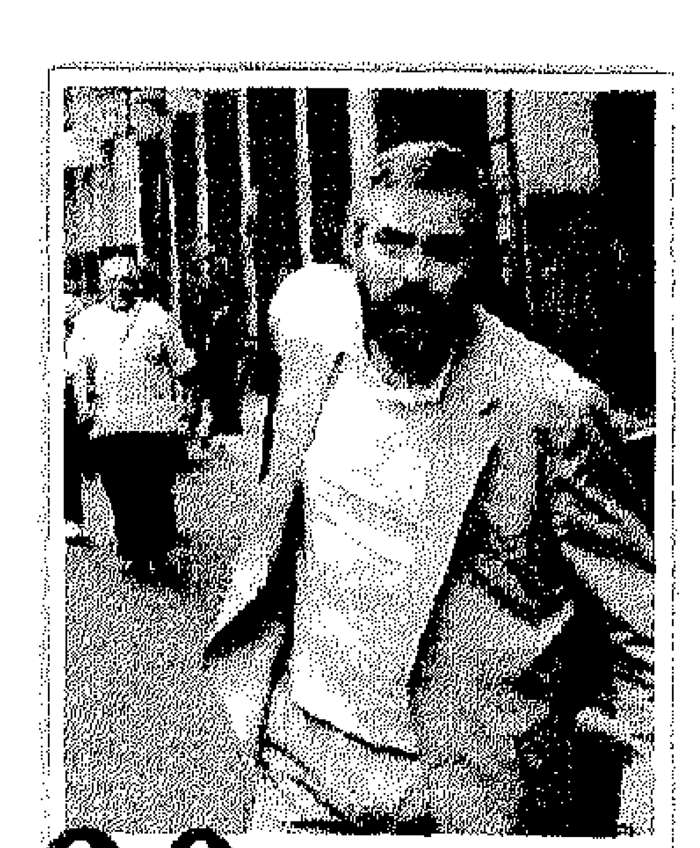


**رقم الايداع لدى دائرة المكتبة الوطنية**
**(٢٠٠٢/٨٣٣/ د)**




ملاحظة

- ترسل الموضوعات مطبوعة ولا تقبل إلاّ النسخة الاصلية.
- مراعاة أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً، ولن تقبل المجلة أية مادة من أي كاتب يتضح أنه أرسل مادة سبق نشرها.
- لا تعاد النصوص لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر.



89
سيريانا من كتابة وإخراج ستيفن غاغان

92
اصدارات









# ما بين الموت والهلاك
# تداعيات الكِتابة ورمزيّة الباب
## في "مِنْ وَرْدَةِ الكتابة إلى غابة الرماد" لحميد سعيد.


مصطفى الكيلاني *

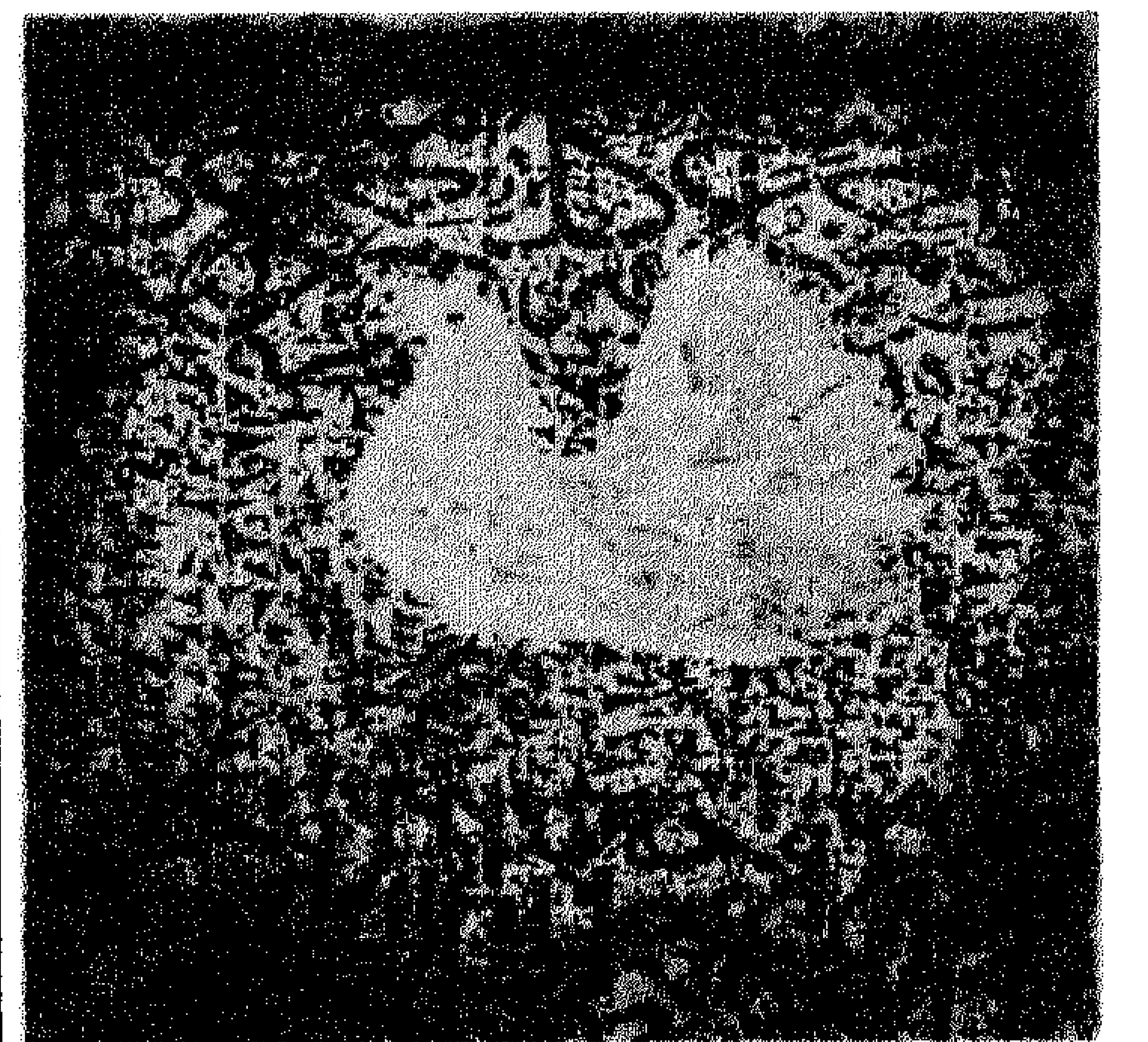
**١- في تداعيات الحال الكاتبة ومسار التجربة.**

التذكُّرُ، الانتظار، القلق، التّيه، الشعور الحادّ بالقهر، الذهول، الخوف من المصير.. تلك هي بَعْض من الحالات/المواقف في ديوان "من وردة الكتابة إلى غابة الرماد" لحميد سعيد (١). ولئن حرص الشاعر على تحقيب التجربة بالسالف الحادث، بالماضي والحاضر، بالماضي القريب والماضي البعيد عند استخدام الإشارة المعْلنة منذ البدء، وتحديدًا في العنوان " من ... إلى ...." فإنّ التداخُل على أشُدّه بين ماضي التجربة وحاضرها، كأنّ تستبق الذات الشاعرة كارثةً قادمة وتسترجع في الأثناء وبالتداخُل زمنًا / أزمنة قديمة في تاريخ الذات الفرديّة والذات الجماعيّة على حدٍّ سواء.

وإذَا الديوان، بزمنيّته الخاصّة واشتغاله على التاريخ عند الإحالة على أزمنة مُحدّدة تذيّلُ بها القصائد، طوْران يُحدّدان تسْميَةً بـ " رُباعية وردة الكتابة " وغابة الرماد ". ولقدْ حرص الشاعر على تثبيت مسارِ الكتابة بانتهاج التثبيت الزمنيّ التاريخيّ الواصل بين ١٩٩٩/١٢/٢٨ وبين ٢٠٠٣/١١/٢٨. وبهذا التحديد المذكور يستقدم زمن التجربة بعضا من تاريخ بلد هو العراق الّذي يشهد آخر أوقات الحصار وأوّل زمن الاحتلال الأمريكيّ ليتعالق في بناء النصّ الشعريّ متوهّج الحال والحدث مَعًا بمُحصّل تجربة شعريّة وُجوديّة قلّ حُدُوثها في مشهد الكتابة، قديمه وحديثه. لذلك تعمق التجربة وتتعاظم الفاجعة، وتتناصّ في نسيج الملفوظ الشعريّ أفعال ذاكرة المجموعة وحافظة الفرد والمخيال الجمْعيّ الأسطوريّ الضارب بجذوره في قديم التمثّل للعالم والأشياء وزحمة الوقائع على امتداد عُمُر الفرد الكاتِب، وفي الأعوام الأخيرة القريبة من صدور هذا الديوان.

إنّ لحميد سعيد، الشاعر الستّينيّ، ريادته المتأكّدة في حركة الشعر العراقيّ وتفرُّده الخاصّ في مسّار الشعر العربيّ المعاصر، وتحديدًا في "الشعر الحُرّ" (قصيدة التفعيلة)، إذ لتراكم نصوصه وإبدالاتها المُدْهشة عديد الأدلّة على هذه الريادة وهذا التفرُّد، بل إنّ لرُؤيا الشاعر من بريق الاستشراف، رغم العتمة المستبدّة بجُلّ المواطن والحالات والمواقف، ما يقضي هذا التأكيد (٢).

فيتحدّد عالم الديوان بَدْءًا بهذا الازدواج الدالّ على سياقيْن مُختلفيْن للكتابة: ما قبل الاحتلال وما بعد الاحتلال، بمُشْترَك يتخطّى حيّز هذا الديوان إلى نصوص شعريّة سابِقة تومئ إلى كارثة قادمة " بنُبوءة " الشاعر أو حَدْسيّته الكاتبة. إلاّ أنّ تداعيات الحال، هُنا، لا تخلو من تخطيط واعٍ برُباعيّة المُواطن والأبعاد لكلٍّ من القسميْن (٣).




**٢- السعْي الكاتِب إلى تأثيث عالم خاصّ وتحقيق السعادة بالانفراد المُخصِب.**

الكتابةُ في القسم الأوّل (رُباعيّة وردة الكتابة) إبطان خاصّ اقتضاه واقع الحصار

واستدعتْه رغبة الفرار المُبدِع من سطح الانكشاف إلى "الركن" المنزوى حيث الإخلاد إلى زمن آخر للوجود بالكتابة وفي الكتابة، وسعْي إلى تأثيث عالم خاصّ وتحقيق السعادة بالانفرادٍ المخصب دون الانقطاع عن الآخر مُمَثّلاً في "الأنت" علامة الحافز على مزيد الرغبة:

**" بعد أن نفدت خمرتي**
**واستباح الخَليّون أسرارها والخُمار**
**وانتبذتُ مكاناً قصيًا .. قصيًا.. قصيًا.. قصيًا**
**وصار الرمادُ أخي..**
**والنديم الغُبار..**
**فاجأتْني عطاياك**
**شمس مُبَجَّلة.. وطيور مُحَجّلة**
**وندى من يديك.. يُبلّل روحي**
**أيهذا السرور المُضيء..."(٤)**

فتّحدّ "وردة الكتابة" ضمنْ "رُباعيّة وردة الكتابة" بالذات الكاتبة وسياق الكتابة الّذي هو المُنعَزَلُ الاختياريّ وبَدْء المَحْكيّ، قريبا من دَلالة المقام الصوفيّ، إذ صيغ النصّ الشعريّ بأسلوب السرد الّذي يصل بين الحال والحدث، بما يشبهُ "حُلم اليقظة"، أو هو حُلم الكتابة كما تُرتئيه الذات الشاعرة وتتّخذه ملاذًا للتخلّص من ضغوط مأساة الواقع في زمن الحصار الّذي يعيشه الفرد والجماعة ويَحْياه الوطن.

إنّ الفاجعة مُثبَتة بَدْءًا بخافت الإيماء عند استخدام لفظ "الرماد"، هذا الّذي يتنزّل في صميم "وردة الكتابة"، أو لعلّها الفاجعة تفقد بمُرور زمن الحصار طابعها التراجيديّ فتعتاد عليها الذات اعتيادَها على أوجاع الكتابة وعذابات الوجود: "وصار الرماد أخي..."

و الكتابة في هذا القسم الأوّل من الديوان هي بلسان حال الذات الشاعرة المُقيمة في مُنعزلها الاختياريّ بين "الغيبوبة والغياب"، بين الأنا والآخر، بين اليقظة المؤذية والنوم المُرْتجَى أو "حُلم اليقظة" تسعى به الذات الشاعرة إلى إغْماض العين على ما يحدث في "الخارج" دون إغْماض البصيرة. فالتورية، هنا، صريحة، والانتظار مُعْلن، والفرار من المكان الحسّيّ إلى "المُنزوى" ومن اليقين إلى ترجيح الحال والموقف علامات/دلالات تستبدّ بمشهد الكتابة.

وما يُرى في موصوف المشهد تقريبيّ شبه غائم يشي بالارتباك والقلق والتفجّع رغم ظاهر التخفّي وسُمْك

**إنّ الفاجعة مُثبَتة بَدْءًا بخافت الإيماء عند استخدام لفظ "الرماد"، هذا الّذي يتنزّل في صميم "وردة الكتابة"، أو لعلّها الفاجعة تفقد بمرور زمن الحصار طابعها التراجيديّ**

القناع الماثل في لغة القصيدة والذات المتكلّمة بها:

**"ربّما كان هذا ..النداء الأخير**
**ربما كان هذا .. النفير**
**الطيور المُضيئة تُقْبِلُ من أُرْجُوان الغياب**
**ويُقبل صَيْداحُها ..من كواكب ضائعة**
**ربّما ..كانت امرأة من عبير**
**ربّما ..كان دَيْنًا عليك**
**ربّما ..كانَ دَيْنًا عليها**
**ربّما كان فردوسها الأبيض.. أوْ كان فردوسك الأبيض**
**هذي مياهي**
**تتدفّق..هذي مياهي."(٥)**

ولئِن حرصت الذات الشاعرة على التوغّل في عتمة العالم الجُوانيّ بَحْثًا عن بعض الطمأنينة فهي المزحومة بعلامات الاستذكار ورغبة إطلاق الحُلم من سُجونه القديمة والحادثة، وبالرعب الناتج أيضا عن تَمثّل كارثيّ لما هُو آت.

إنّ الإقامة الحينيّة بين ماضي الكارثة ومستقبلها في تاريخ الوجود الفرديّ والجماعيّ علامة تَمَوْقُع خاصّ تسعى من خلاله الذات الشاعرة إلى تحقيق بعض الأمل في وجود جديد مختلف بإمْكان الشعر، بإمْكان الحُلم، بإمْكان الاستذكار الّذي يُرَادُ به تَمَثّل "مُسْتقبل للماضي "بعيدًا عن جحيم اللحظة (الآن) وعذاباتها المتعدّدة المتراكمة الصادمة حَدّ الإذهال. فتنتفي بذلك العلامات الحَدّيّة الفارقة بين مختلف الحالات، بحالات مُلتبسة حادثة:

**"مُذْ نسيتُ الضحك..**
**أغلق الحكماء المُرابون بابَ البُكاء..بوَجْهي**
**وطوّق حنجرتي المرجفون..**
**وفي غفلة من لساني**
**يدسّ المهرّب ظلاً ثقيلاً من المُفردات.." (٦)**

**٣- الإقامة في الداخل، مَقامٌ شبيه بالمقام الصوفي.**

إنّ المنعزَل مرادف دلاليّ تقريبيّ لحال الإبْطان الّذي هو بمثابة الوالدة (*matrice*) المرجعيّة الّتي أخصبت عديد الدلالات الملتبسة نتيجةَ الانغلاق الاختياريّ بما تبقّى من إمكان الذات ممارسة الحُلم، بعضَ الحُرّيّة، بعض التذكّر، بعض الأمل...

ولأنّ الذات، كأيّ ذات، هي في أمسّ الحاجة إلى الحوار، بوصفها كائنا حواريًا منذ لحظة بَدْءِ وُجودها، فقد تحوّل مجال التخاطُب من ظاهر التواصُل بين مُتَعَدّد الذوات إلى تخاطب في الداخل بازدواج ضميريّ (أنا-أنت)، كأنّ تحوّلت الذات إلى مُخاطِب ومُخاطَب بمُشتَرَك الحال الباحثة لها عن مستقرّ في زحمة الذكريات الوساوس المخاوف الأحزان الرغبات:

**" أهذا المُشَرَّد .. مَنْ كانَ أنت؟!**
**أهذا الّذي أخرج الورد من جمرة الوقت .. ضيّعتها**
**كُنت ضيّعتَ باب المسرّة .. ضيّعتها**
**فَلتكونا مَعًا.. واحِداً في المَسَرّة." (٧)**

وإذًا الكتابة، بهذا الحوار الجُوانيّ، تجسيد لحال صوفيّة هي أقرب إلى التزهّد منه إلى الرفض، وإلى نُشدان استراحة مّا بعد عناء طويل، واستعادة بعض من وهَج الإسم بتُراث الطفولة القديمٌ وبالحوار تمارس به الذاتُ حريّتها عند الرؤية / الرؤيا وتقليب الصُور الذكريات...

وكما يتشكّل الأنا بملامح ووضعيّات مختلفة عند الانفتاح على "الأنت" الملازم له والماثل فيه لا يستقرّ "الأنت" على شاكلة واحدة، إذ يتحدّد بالحضور المكثّف في اتّجاه ليُحافظ بذلك في حدود اللحظة المؤقعيّة على صفة المخاطب والحضور معًا وينكشف أيضا بالغياب في اتّجاه آخر كي يستحيل إلى تسمية حادثة لضمير مُفرد غائب مُذكر (هو) أو ضمير غائب مُؤنث (هي):

**" واقفا بين سرّي ونَجْوَاي..**
**ماذا سأخفي عليه؟!**
**أناديه من أوّل الصحْو.. يا أوّل الصحو**
**أنّي نسيتُ الّذي كان ..كُلّ الّذي كان..**



**من وردة الكتابة .. حتّى وعود الغناء**
**واقفًا بين روحي وفتنتها**
**بين بابي اليه.. حيث بهاءُ الرضا**
**وبابي إلى ماضي.. حيث جَمْرُ الغَضَا**
**واقفًا بين روحي وروحي**
**واقفًا .. بيننا"** (٨)

كَذَا الإقامة في الدّاخل، هذا المقام الشّبيه بالمقام الصوفيّ، موقع مخصوص ينفتح بمَدَى فعْليّة الإبْطان، ليتشكّل في الأثناء بالضمير الواحد (أنا) يُضحي عَدَدًا على شاكلة أبْنية تواصليّة يمكن إجمالها كالآتي:

- **أنا أنتَ**
- **أنا هو**
- **أنا هي**

وأنّ الجَمْع التأليفيّ بين هذه الأبْنية تعمق نَوَاة الأنا وتتمدّد مَعًا لتجسيد حالة وعي مخصوص للزمن (الآن) والمكان (هنا) بتفاقم النسيان الناتج عن اختلال الذاكرة والسعي إلى مُحاولة التذكّر/ النسيان أو التوغّل في النسيان:

"**حاولتُ نسيان...ما لم أعُد أتذكّره الآن**
(...)
**أرسم وجْها وأمحوه...ثمّ أعود لأرسمه**
(...)
**ما رأيْتُ سواه...وما عُدْتُ أذكر غير اسمها**". (٩)

إنّ اللواذ بالمُنعَزَل والفرار إلى الداخل ونُشدان الصمت محاولات شتّى للخروج من دائرة العبث إلى إمْكان المعنى، وحرص على خوْض تجربة النسيان الّتي سرعان ما تصطدم بالأصوات-الأناشيد ليفضي الصمت سريعًا إلى كلام أشدّ وَقْعًا على الذات وتنقطع الضجّة بالاستفاقة المدوّية. فلا إخلادَ، إذنْ، إلى نوم مُرْسَل وطمأنينة دائمة، بل يزول الحدّ الفارق بين الذاكرة والنسيان، وبين الحُلم والكابوس لينبثق الصوت الموقظ من الداخل مُذكّرًا بالوضعيّة القديمة الحادثة وبحقيقة الإقامة بين "فراغيْن":

"**يا قائمًا بين فراغيْن .. من ورق يابس وجراد**
**أوقفتك الثواني على بابها.. واصطفاك الرماد**
**إنّ هذي البلاد..**
**كَوكب من شذى ومِدَاد**
**إنّ هذي البلاد.. واحد قبل أن تلتقيها**
**واحد بعد أن فارقتك..**
**فإنْ صارت اثنين**
**كان الحداد**. (١٠)

كذا "وردة الكتابة" مُغالبةٌ لجحيم الوضْعيّة وإعلان للفراغ المستبدّ بالكيان، ولانحباس الأفق بنُشدان الطمَأنينة الّتي لا تتحقق تمامًا رَغم محاولات التذكّر والحُلم، إذْ فعْل الالتفات سُرعان مَا ينقطع بضُغوط اللحظة (الآن) ومحاولة التخلّص من جحيم التذكّر بالنسيان.

فيتقاطع في "رُباعيّة وردة الكتابة" (القسم الأوّل من الديوان) التذكّر والحلم، الرغبة والإستحالة بمُخْتلف دلالات "الركن" و"المُنعَزَل" ورمزيّة "الباب"، على وجه الخصوص(١١). وَمَا الالتجاء إلى "الداخل" إلاّ تجسيد إراديّ لوَضْع الالتفاف الّذي لا يعني انقطاعًا مَحْضًا عن "الخارج" أو انغلاقًا كاملاً بهذا "الداخل":

"**باب على ما كان**
**ماذا لو يكون البابُ مفتوحًا على الآتي..**
**وماذا لو يكون؟**" (١٢)

### ٤- وردة الكتابة، الالتفاف العنيف حول نواة الذات خوفًا من التلاشي.

إنّ الباب، العلامة الرمزيّة الفارقة بين "الداخل" و"الخارج" استعارة متكرّرة تشي "بداخلٍ" مُنفتح على "خارج" عند مزيد التوغّل في هذا "الداخل"، إذ الفرار أو اللواذ "بالداخل" هنا لا يعني الانقطاع المحض عن الواقع، بل تحويله إلى مشهد جُوانيّ متغيّر باستمرار، يُقارب سطح الواقع حينا ويُباعده بإشارات تتفاوت في مدى مطابقتها وإيحائها، "كالشّجن والأفراح والسُلالات والألواح والنقوش وبساتين الفرات والنشيد البابليّ وآشور وأور والملوك العُور والديجور والقوافل في ثمود وعوليس الشقيّ.." . وكأنّنا بهذا الفيْض العلاميّ المسكون بالتوتّر والتداخُل نشهد حركة إبْطان صعودًا ونُزُولاً على شاكلة دورانيّة شبه لَوْلَبيّة، كأن تتردّد الذات الشاعرة بين العتمة شبه المضاءة وعتمة الأعماق الدفينة حيث مواطن الأصل، البدْء، رحِم الاسم ومرجع تاريخ الذات والمعنى:

"**وشْم على الأختام..**
**قُفْلُ..**
**كان اسمها في البَدْء.. لا ماء أطلّ ولا أطلّوا**
**كان اسمها قبل الفيافي والبحار**
**قبل الكلام..**
**قبل الكتابة**
**كان اسمها.. ما لا يكون.. وما يكونْ**
**في البدْء كانت.. واكتشفت البدْء فيها..**
**ثمّ كان الكونُ .. كانَ الوقتُ..**
**كانتْ..**" (١٣)

وإذا واقع الحصار أو "المنعَزَل" الاختياريّ مجال للتذكّر والتفكير الصامت والاستجابة لرغبة الحُلم المتيقّظ أو اليقظة الحالمة، كحَال طفل يفرّ من الرعب إلى دفْء الأحضان بدلالة "وردة الكتابة". وكمثل يتعدّد حُلم "وردة الكتابة" برغْبة التذكّر والنسيان مَعًا، تُواصِلُ الذات الكاتبة ممارسة لُعبة الإظْهار والإضمار، الانكشاف والتخفّي بتسْييج خاصّ لا يستقرّ في موطن مُحدّد أو لحظة ثابتة، بل هو التنقل في الداخل عبر الأزمنة المُنقضية بزحمة الصُور القديمة والذكريات، وفي المدار الّذي يتّسع ويضيق بمدى هذه الرغبة في الفرار من جحيم وضعيّة "الخارج":

"**سورٌ..يظلّ معي، كأنّي، كلّمَا غفلوا، هربتُ!!**"(١٤)

إلاّ أنّ الالتجاء "بالداخل"، وإنْ تحدّدت بعض سماته الزُهْديّة، حال مُرتبكة تتجاذبها في الأثناء إرادة الحريّة وواقع الانحباس، إمْكان الحُبّ الأمل لذّة الاستذكار ألمه وحشة الفراغ الداخليّ الخوْف من المصير الذّي لا يتحدّد بعلامة مخصوصة عدا بعض الأمل في حياةٍ جديدة أخرى قد تنبعث من ليل العتمةِ ووحشةِ الفراغ...

كذا يُمارس حميد سعيد في تجربة "المُنْزَوَى" لعبة التذكّر بالتباس حال تصل بين رغبة التحرّر من حُبْسة الخوف من الحاضر والمصير والسقوط اللاّ-إراديّ في دوّامة هذا الخوف، لتتجاذب موصوف المشهد الشعريّ العلامات الدالّة على البدْء وعلامات الكارثة الحادثة

**إنّ الالتجاء "بالداخل"، وإنْ تحدّدت بعض سماته الزُهْديّة، حال مُرتبكة تتجاذبها في الأثناء إرادة الحريّة وواقع الانحباس، إمْكان الحُبّ الأمل لذّة الاستذكار ألمه وحشة الفراغ الداخليّ الخوْف من المصير**

لتـداخل الحـالات المواقف الصُّـور:
"صفصاف الطفولة، العواصف، الغناء، النشيد، غياب الورد، الأصحاب الانتهازيّون، بساتين الضُّحى، العُشّاق، قمر الهوادج في النفوس، عطر الحشايا، الخطّ، الإيقاع، اللون، الشكوك، ضفاف الأبجديّة، المعاريج الخفيّة، اللّغات، الأحلام، المآتم، الانتظار، الماضي، الحضور، الحلم المتكرّر، الماء..."

وما "وردة الكتابة" بهذا التمدُّد والتكرار، إلاّ التفاف عنيف حول نواة الذات الشاعرة بحثا عن المتبقي من المعنى، عن سبيل إلى فرَح مّا يوقف زحف الكارثة أوْ يُحوّلها إلى إمْكان للفرح الكتابيّ، إذا جازت العبارة، حيْنما يستعيد الاسم بعضا من طفولته بالفعْل /الفرح الكتابيّ وتتخلّص الذاتُ من عجْز مُفاجئ فرضته وقائع كارثيّة قاسية وانهيارات شتّى في "الخارج" و"الداخل".

ولأنّ الذات حبيسة النداء الواحديّ على امتداد عقود بل قرون مُمثّلا في أنا الذات وأنا الآخر فإنّ مرارة الكارثة هي نتاج هذا الوضع المتكرّر. لذلك تسعى الذات الشاعرة إلى ممارسة حقّها في الحوار بازدواج الأنا- الأنت لتأمين بعض السعادة، أو حوار الأنا مع "الأنت" الماثل بكثافة في "الأنا" خارج مُسبق الحال والموقف والوضعيّة والتذكير بحقيقة البدْء، بأصل الاسم الذي يُحدّ بالشعر، وبالكتابة تحديدا. وكأنّ الذات الكاتبة، بهذا التوجُّه، حريصة على الاعتراف (confession)، التطهُّر، استعادة الجذور، إقرار البعض من اليقين بعد أعوام طويلة من التيه. فتنتهج سبيل الكتابة بعشق جنونيّ يخضع هو الآخر، وبصفة لا إراديّة، لرقابة مّا رغم فيض النزوع إلى التحرُّر، كأن يتردّد فعْل الكتابة وموضوعها بين الرغبة ونقيضها، بين الانفتاح والانغلاق برمزيّة "السور" و"الباب":

**"بين قوسيْن كُنّا معًا، في الكتابة.. كنّا (...)**
**في ليل بابل.. شاهدتُ وجهك في جُدُر السور**
**حاولتُ أنْ أترضّاك.. كي تفتحي لي طريقا إليك..**
**وأن تفسحي لي مكانا بقُربك..**
**لكنّ حارسك البابليّ اليغار عليك..**
**ويخشى عليك من السحر**
**عاقبني .. بالبقاء قريبا من السور**
**لم يفتح الباب.. حتى الغياب."(١٥)**

## إنّ "وردة الكتـابـة"، بنصوصها الأربعة، ممارسة لحُريّة الالتفاف والالتفات مَعًا، أو الالتفاف بالالتفاف

إنّ "وردة الكتابة"، بنصوصها الأربعة، ممارسة لحُريّة الالتفاف والالتفات مَعًا، أو الالتفاف بالالتفاف، كأنّ يومئ "الباب" أو "السور" إلى الحدّ الفارق بين "داخل" مسكون برُموز "الخارج القديمة و"خارج" تندسّ تأثيراته في الحُلم والرغبة ووهْم الرغبة أو الاستيهام ليصطدم فعل الكتابة بالأرق، الانتظار، الريبة، طيف الأنوثة الرمز" وغيرها من العلامات الدالّة على انهيارات "الخارج". إلاّ أنّ الذات الكاتبة مُصرّة على ممارسة حرّيتها بالحُلم وحُلم الكتابة تحديدًا عند استقدام وهَج الحال، بوجودها الحينيّ، وباستعارة الأسطوريّة عَوْدًا إلى ثقافات العراق المتعدّدة منذ بابل القديمة وتناصًا بين مختلف المعتقدات والرُّؤى والأمكنة والعصور، وبمشاهد طفولة الاسم الفرديّ والجماعيّ (العراق)... فتغمض الحال في "رباعيّة وردة الكتابة" رغم عديد مواطن الانكشاف، لأنّ فعل الإبطان مدفوع بقصد النسيان أو التناسي. لذلك تتكرّر علامة "الباب"، كما أسلفنا، إذ "الانغلاق" مرادف تقريبيّ للالتفاف، والالتفاف مدفوع، كما أوضحنا سابقا، برغبة الالتفات:

**"أغلقتُ بابي واستعنْتُ بزائري ..الوهم الجميل ..**
**وقُلْتُ ماذا لو تكون معي؟! وقُلْتُ.. تكون.." (١٦)**

وكما يتعتّم المشهد الجُوانيّ بالحيرة واحتجاب الأفُق/ الآفاق تنزع لغة القصيدة إلى ما يُشبه حال الهذيان المدفوعة بالفرار من الوعي إلى ما قبل الوعي ومُحاولة مُقاربة اللاّ وعي، كَمَنْ يلفظ الصوت وينتظر في الأثناء سماع الصدى بُغية التأكّد من الحضور رغم النزوع الجارف إلى الغياب برغْبة الموت:

**"صَفْوُ الحضور.. يُحيل أيّامي إلى كدر الأفول" (١٧)**

فيُشارف فعل الكتابة اليأس، الرعب، شفير الهاوية باليقين المحاصَر بالأسئلة ومغامرة الاقتراب من الرغبة، طيف المعنى، الحُلم المستعاد والمنشود، أو الابتعاد عنها بحيْرة الكتابة ذاتها وبالضياع.

ولئن حرصت الذات الكاتبة على ملْء الفراغ، تمعين (من المعنى) العبث، إنْهاء تاريخ "الكارثة" المزحومة بالخوف، المدفوعة باللاّ-معنى، كمُغالبتها الهلاك، النسيان، السقوط الكامل في العَدَميّة فإنّ البُهْمَة ماثلة بكثافة في ما أُنْجز كتابةً:

**"لي في فضاءات الكتابة.. ما كتبْنا قبل أن ننسى..**
**ولي في صفحة النسيان .. آخر ما كتبْتُ إليك**
**كلّ كتابة، كانت إليكِ (...)**
**لا تسألي..**
**عمّا أُخَبِّئُ في أناشيدي**
**فذلك طيلساني..." (١٨)**

كذا تبحث الذات الكاتبة لها داخل سكنها القصيدة عنْ سكن آخر لا يتحدّد بالمكان أو بمُفرَد اللغة القصيدة، بل برمزيّة "النُّعاس" حيث إمكان الحُلم، إمكان الرغبة، إمكان التعالُق بين "أنا" و"أنت"، هذا الازدواج الضميريّ الدالّ على ذات واحدة مُشتركة ديناميكيّة حواريّة(١٩)، بالآن" والـ"هُنا" وبـ"الداخل" و"الخارج" والسالف والحادث.






ولئن استلزمت حال "وردة الكتابة" التنقّل صوب الداخل على شاكلة حركة لَوْلبيّة تبحث لها عن قاع مّا في دفين الذكريات القديمة والحادثة فقد أفضتْ حركة التنقّل إلى تقليب مختلف للحركة بضَرْب خاصّ من التبعيد أعاد للذات وحدتها المؤقّتة بيقظة مُؤقّتة أيضا، أو بحضور مُكثّف يعود بالذات إلى جحيم اللحظة (الآن):

**"أنْتَ وحدكَ .. ليس من أحد هُنا**
**ماذا تقول لها.. إذا سألتْك عن هذا الغياب؟**
**وهل ستسْأل عنْك.. أم سألتْ.. ومَنْ سيُجيب؟" (٢٠)**

فتشبه "اليقظة"، هُنا، انتفاضة المُرتعب من مصير قادم، من فاجعة وشيكة، من "عُزْلة" خانقة، من هلاك محدق، من فَوْضى أخرى تنسف ما تبقّى من اليقين،

من ضياع آخر للحبيبة الرمز. إلاّ أنّ "وردة الكتابة" تنقضي بوجع شبيه بالوجع الكابوسيّ، بالانقطاع، "البتر، الانحباس، وإن بدا الحبّ آخر العلامات المتبقّية الدالّة على اليقين، إمكان الطمأنينة:

**أقول لها أحبك.. ثمّ أقول لها أحبك.. ثمّ أقول.." (٢١)**

**٥- "غابة الرماد" الانفتاح المُفجع على واقع الكارثة.**

فينقضي بـ"إلى" طور "وردة الكتابة" لنشهد طورًا لاحقًا هو "غابة الرماد". وكما يشتمل الطور الأوّل على إشارات دالّة على زمن كارثيّ قادم بلفظ "الرماد" ذاته الذي ورد عرضًا في مسار كتابة الحلم فإنّ الطور الثاني لا يخلو من نزوع جارف إلى استعادة الحلم لولا فظاعة الكارثة.

فينقطع الحلم الأوّل باليقظة المفاجئة في غمرة الوقائع المفجعة الصادمة، كأنّ تفتح عين الذات على زمن حادث تداخل فيه الأمكنة المشاهد الأوقات بكثافة اللحظة (الآن) وتداعيات أحداثها السريعة، وبفوضى المعاني، كأنْ يتناصّ وانت ويتمان وإدغار آلن بو، منذ البدء، والوجه الدمويّ للغزاة ووقائع الدمار. هُنا ينقطع حُلم الكتابة بوجه آخر للكتابة، إذ تضحي القصيدة شهادة على الكارثة الحادثة، الخراب الزاحف على المكان والكيان:

**حجرٌ نتن**

**وبيوت تشيخ القنافذ في صمتها والعظايا**

**لقد رحل الشعر**

**لم يبق في بيت ويتمان.. إلاّ جذاذات ممحوّة.." (٢٢)**

وكما يتعطّل الشعر لدى ويتمان تتوقّف الكتابة عند إدغار آلن بو، لأنّ الفاجعة أشدّ وقعًا على الذات الكاتبة من رغبة الكتابة. وما حدث كارثيًّا أربك مشهد الكتابة ذاته بالضياع وتعطّل الإرادة:

**"كان يبحث عن نفسه..**

**فرأى مومياء حرائقه..**

**ورأى مومياء الرماد.."(٢٣)**

فيستحيل عالم الذات الكاتبة "الورديّ" إلى خلاء فظيع. وبذلك ينفتح عالم القصيدة لينغلق، كأن ينفتح على واقع الكارثة وينغلق في اتّجاه الذات، إذ تزول الحدود الفارقة بين "الداخل" و"الخارج" لتعمّ الفوضى الذات والعالم الذي ترثيه. فيتّسع مجال التناصّ بخراب المدينة (نيويورك) والدّم ومارلين مونرو تبيح ينابيع فتنتها وثورة الطبيعة والجحيم وجورج دبليو بوش وانتشار الرعب وعُواء الشياطين ونداء المغارات وظلموت الظنون..."

إنّ "غابة الرماد" مجال واسع وضيّق معًا للفوضى بتناسُل الكوابيس:

**" الكوابيس.. ثمّ الكوابيس.. ثمّ الكوابيس**

**منذ وصول الغُزاة من البحر.. حتّى خروج الغُزاة من البحر..**

**أو من دماء الملايين.. حتّى دماء الملايين**

**وحش الكوابيس..**

**ينهش حنجرة البلبل المُضيء.. ويغصب شجو الحمام." (٢٤)**

وإذا القصيدة في "غابة الرماد" تتحوّل من كتابة الحلم إلى كتابة الكابوس بصريح الإشارات إلى المجرم والجريمة، إلى القاتل والقتيل، إلى أمريكا الواحدة والمتعدّدة، إلى أمريكا الإبداع بمُجمل أحلام الشعراء والفنّانين وأمريكا الموت الزؤام...

إنّ "غابة الرماد" بهذا التقليب الكتابيّ في مسار الديوان العامّ، توصيف للجريمة وفضح للقاتل والمؤامرة ورثاء لوطن هو العراق:

**"تحت قصف صواريخهم وقنابل أحقادهم..**

**يستفيق تراب العراق..وتدنو ملاحمهُ متوجّسة (...)**

**ماذا يُخبّئ هذا المساء؟!**

**وأيّ البيوت.. تختارها الطائرات عشاء ؟!**

**وأيّ قُرى.. تأكل النار؟!**

**أيّ أحبّتنا ستكون الفداء؟!" (٢٥)**

هو الرثاء، إذن، يتحدّد به عالم القصيدة، بتوظيف جديد حادث يختلف عن معتاد الرثاء في تاريخ الشعر العربيّ، لأنّه لا يفارق بين الذات الراثية والوجود المرثيّ وإنْ شابة رثاء المدن في تراث المرثيّة العربيّة عند تمثّل ظاهر الموصوف. فالكارثة، هُنا، أعمق من أنْ تحدّ "بغرض" أو قصد واحد أو موقع أو مجال، لأنّها دمار مُشترك للكائن والكيان وللقيمة الإنسانيّة خارج حدود البلد الواحد المُنتهك.

> **ما حدث للعراق يتخطّى حدود العراق إلى حضارة الإنسان، قديمها وحديثها، إلى مأزق الضمير الإنسانيّ، إلى تاريخ الجريمة المستعاد منذ "قابيل وهابيل" ومرورًا بكلّ الجرائم في حقّ الإنسان والكيان.**

فما حدث للعراق يتخطّى حدود العراق إلى حضارة الإنسان، قديمها وحديثها، إلى مأزق الضمير الإنسانيّ، إلى تاريخ الجريمة المستعاد منذ "قابيل وهابيل" ومرورًا بكلّ الجرائم في حقّ الإنسان والكيان.

وكما تسعى الكتابة "في غابة الرماد" (القسم الثاني من الديوان) إلى البوح بالجُرح الذاتيّ العميق وبضخامة الكارثة وهول الانهيار القيميّ في راهن الوجود فهي تنزع إلى الشهادة على ما حدث ويحدث وإدانة الجريمة والخيانة معًا:

**"كان فتيان بغداد.. يعترضون الغُزاة بأجسادهم**

**واللصوص.. يبيعون تاريخ بغداد**

**كلّ اللصوص.. يبيعون تاريخ بغداد**

**ليس الذي باع تاريخ بغداد.. منها**

**ستذكر بغداد أسماء فتيتها الذائدين..**

**ومن دافعوا عن حماها**

**وتذكر أسماء من خانها..."(٢٦)**

إنّ الجريمة، بهذا التوصيف والإدانة، حدث مختلف لا عهد لـ"علم الجريمة" به، لأنّ القتل، هُنا، مدفوع بشتّى المقاصد، كـ"الحرب الحادثة" في تاريخ الحروب وفلسفتها، عودًا إلى هيجل وماركس على سبيل المثال لا الحصر، وفي العلوم السياسيّة و"الجغرا-سياسيّة" ظاهرة مُدهشة، لضخامة الفاجعة وتعقّد الأسباب وتداخلها. لذلك تتشابه وقائع غزو بغداد القديمة والحادثة، وتختلف بهذا الحادث الكارثيّ مُمثّلا في رمزيّة "الرماد":

**"منذ سبعة أيّام..**

**كان الرماد يُلاحق أحلامنا**

**ويجيء لنا بسماء... سنُنكرها**

**لا سماء لبغداد .. في زمن الغزو..**
**حيث تكون مائدة الغزو .. والموت، حَلْوى الغُزاة ".(٢٧)**

فما حَدَث "لبغداد" من دمار تعجز اللغة عن أدائه بمُجمل دقائقه وتفاصيله، كما لا تقدر الاستعارة بقديم الأساطير وحادثها، كالطوفان والبراكين ومختلف الحروف والغُزاة على تمثيله للذهن المتقبّل (٢٨). لذلك يتكرّر المشهد الكارثيّ الموصوف في "غابة الرماد" بين كتابة المعلن دون التوسُّل بجماليّة التضمين والإضمار وبين كتابة غارقة تماما في كثافة الإيحاء بكهّان أور" و"حكماء بابل" والسومريّين وأوروك و"المليك البابليّ" و"كاهنة المعبد في آشور" وعشتار وتمّوز وأنكيدو وكلكامش وناصربعل وشبعاد وآشور وبغداد وعزرائيل...، إذ يعجّ المشهد الموصوف بالعلامات الأسطوريّة والتاريخيّة القديمة وعلامات الدمار الحادث، كأن تزول الحدود الفارقة بين مختلف الأزمنة والوضعيّات بـ"فوضى" هائلة تعصف بكلّ الثوابت في الوجود ووُثوقات التمثل في ذهن المَوْجُود، كما يتحدّد شعرا بالاسترجاع والتفجّع أو الرثاء، وبانهيار منظومة التميُّز بين "الداخل" والخارج، كما أسلفنا.

ولئن تمازجت علامات الماضي السحيق وعلامات الحاضر الكارثيّ فإنّ المشترك بينها ماثل في تاريخ الفاجعة، بقديمها وحادثها، بدلالة الرمز الأسطوريّ والتاريخيّ وبالمعنى المباشر الصادم:

**"كان نصربعل يبكي.. بعد أن جرّده الغُزاةُ من خُوذته (...)**
**سمعت في غيابة المتحف.. صوتا يصيح**
**يا أمّنا شبعاد (...)**
**سمعت عبد الله في الجوار**
**يُمسّح الجدران.. يستظلّ بالخرائب التي**
**كانت بلاداً (...)**
**لا قمر يفتح بوّابتك بغداد .. ولا أرض تدور**
**هجر الشعر الأرض.. وغادر موطنه الماء (...)**
**أهذه بغداد ؟!**
**أسأل عابرين فما أجابُوا..**
**أين الصحاب؟! (...)**
**لقد عمّ الخرابُ**
**عمّ الخرابُ**
**عمّ الخراب..." (٢٩)**

**٦- انهيار المعنى بسقوط العلامات الحدّيّة الفارقة بين "الداخل" و" الخارج".**

وإذا مشهد الخراب الراهن تاريخ مكثف للفاجعة القديمة والمستعادة باسترسال خاصّ يُداخِل بين الأزمنة والمواقف والوضعيّات. فالعراق اليوم هو استمرار لأوروك القديمة، وبغداد في الراهن هي بغداد الماضي، إذ تختلف الأزمنة في الواقع التاريخيّ لتتآلف بزمنيّة النصّ الشعريّ الواحد.

كذا تشهد الكتابة في "غابة الرماد" من مُجمل ديوان حميد سعيد على ذاكرة فرديّة وجماعيّة مزحومة بالعذابات ومهووسة بالدماء والحرائق والخراب.

وما تحدّد إبْطانًا في "وردة الكتابة" (القسم الأوّل من الديوان) بالتبعيد الظاهر بين "الداخل" و"الخارج" ارتبك في "غابة الرماد" (القسم الثاني) بانهيار كُلّ العلامات الفارقة بينهما ليشي "الداخل" بـ"خارج" آخر أو ببُعد آخر للخارج هو الأشدّ فظاعة في تاريخ التجربة الفرديّة والجماعيّة، كما يشي "الخارج" الموصوف بأبعاد أخرى للـ"داخل" حينما تصطدم ذاكرة الشاعر بوقائع صادمة مُروّعة يفوق هولها أيّ إمكان للتصوُّر في معتاد التمثل والتحسُّب:

**" أنظر من نافذة في المشفى الموحِش**
**كنت أحاول أن أخرج من غابة روحي..**
**سوداء غابة روحي**
**الصمت يُحاصرني..**
**وثواني الساعة ديناصورات تمشي في حقل القار..**

> **تُساعد رمزيّة "الباب المُغْلَق" و"الأبواب المُغلقة"، مروراً من "وردة الكتابة" إلى "غابة الرماد" على تمثّل حال الكائن ووضعيّة الكيان في ديوان حميد سعيد، على مقاربة نواة هذا الكائن القلقة بطمأنينتها في الطور الأوّل من المشهد الشعريّ العام**

**وفي هذا المشفى لا شيء سوى الوحشة لا شيء..**
**أحاول أن أرفع صوتي.. كي أسمع صوتي**
**لا أحد في هذا المَشفى يسمع صوتي**
**كُلّ الأبواب مُغلقة.. من أيّ الأبواب سأخرج (...) ؟" (٣٠)**

فتشارف الذات الشاعرة العدم عند إغراقها في توصيف الخراب المستفحل، كأن تتكرّر علامات النفي: "لا شيء، لا أحد، لا قمر، لا سامر، لا ماء، لا حجر..."، بل يسود الصمت الموت الفراغ العتمة العزلة الحيرة الخانقة الغيبوبة انحباس الأفق:

**"سوداء غابة روحي..." (٣١)**

كذا المعنى ينتفي بجحيم الوضعيّة الحادثة، بضياع الوطن، بالكتابة تضحى كابوسًا فظيعا، بـ"الأبواب المُغلّقة".

فتتحوّل الكتابة، إذنْ، من رمزيّة الباب الفارق بين "الداخل" و"الخارج" إلى " الأبواب" العديدة الموصودة داخل واقع حادث يتّسم بالمتاهة والموت الشائع:

**"الموت السيّد...لا سيّد إلاّ الموتُ**
**غابات رماد وحُقول غُبار.. " (٣٢)**

**٧- مَفاد تجربة الكتابة في الديوان: من "الباب المُغْلَق" إلى الأبواب المُغلّقة".**

تُساعد رمزيّة "الباب المُغْلَق" و"الأبواب المُغلّقة"، مرورًا من "وردة الكتابة" إلى "غابة الرماد" على تمثل حال الكائن ووضعيّة الكيان في ديوان حميد سعيد، على مقاربة نواة هذا الكائن القلقة بطمأنينتها في الطور الأوّل من المشهد الشعريّ العامّ الموصوف، الفاقدة لمعنى القلق والطمأنينة في الطور الثاني بـ"ضياع" خاصّ، كأن يتراءى المنعزَل الاختياريّ مجالا ممكنا للحريّة سرعان ما يتبدّد بواقع الكارثة، ويتبدّى العالم الخارجيّ سجنا مُروّعا بمختلف فواجعه وعذاباته.

ولئن عرّف غاستون باشلار الكائن ضمن تحديد رمزيّة الباب بـ"الانفتاح الداخليّ" فإنّ " للباب " في ديوان " من وردة الكتابة إلى غابة الرماد" لحميد سعيد رموزًا شتّى، إذ هو الانفتاح الاختياريّ صوب الداخل دون القطع مع الفضاء الخارجيّ، وهو مُرادف الضوء المُعتّم أو العتمة المضيئة بفعليّة الحلم الكاتب، وهو الحافز الرمزيّ على الالتفات بالحفر في الزمن الماضي لاستعادة أبعد الصُّور وأعمق الحالات،



حميد سعيد
من وردة الكتابة إلى غابة الرماد

وهو ذلك "السجن" الجميل في عالم أوروك أو بغداد القديمة، وهو العلامة الرمزيّة الحافّة بالالتفات بغية الاستمرار في الوجود والفرار من دائرة اليأس الّذي قد يُفضي إلى الهلاك الحقيقيّ والمجازيّ على حدّ سواء، وهو العلامة الفاصلة الواصلة بين الانهيار الخارجيّ وحُلم "وردة الكتابة"، وهو عند التكثّر (الأبواب) علامة الانهدام في"الداخل" والتهدّم في "الخارج" مَعًا، بارتباك المشهد وتغلّب "الغابة" على "المسكن – المنزوي" و"الرماد" على "الوردة" (٣٣)".

فتنتشر علامة الباب في مسار الديوان بسياقات وتوظيفات مختلفة تبَعا لحال الكائن ووضعيّة الكيان قبل كارثة احتلال العراق وبعدها بمشترك ذات تتحسّب الكارثة وتُرجىء مأساة تقبّلها كي تعيش تفاصيلها عند الحدوث وتكتوي بأوجاعها وتنهار بانهيار المكان، الكيان، الإنسان ضمن دالّ مشترك واحد هو الوطن:

**"من نافذة في المشفى الموحش...صرت أراك بعيداً**
**ما عدت أراك..**
**وما عدت أرى..**
**كيف أقول لمن يسألني..هذا وطني؟!** " (٣٤)

وكما يتعاقب على تاريخ العراق الحادث الحصار والاحتلال تشهد الذات الشاعرة واقعيْن مختلفيْن وإنْ تواصلا برمْزيّة الباب، كما أسلفنا، بالجذب والنبذ عند محاولة الاندماج في وضعيّة "المنْزوي" الاختياريّ بما يتلاءم، تقريبًا، مع واقع "الحصار" في الخارج، وبارتباك "نواة" الذات الكارثيّ، لاحقا، وانقلاب الحلم الأوّل إلى كابوس والكتابة إلى شهادة على الكارثة عند الإحالة على واقع الاحتلال.

**تنتشر علامة الباب في مسار الديوان بسياقات وتوظيفات مختلفة تبَعا لحال الكائن ووضعيّة الكيان قبل كارثة احتلال العراق وبعدها بمشترك ذات تتحسّب الكارثة وتُرجيء مأساة تقبّلها كي تعيش تفاصيلها**

ولئن تحدّد فعل الكائن في زمن "وردة الكتابة" بوضعيّة التوازن الجزئيّ المحدود بين الجذب والنبْذ، بين استقطاب نواة الذات والحركة المُضادّة برغبة التحرُّر من سجن الوضعيّة حَدّ نُشدان الموت المُبدع الاختياريّ بالكتابة وفي الكتابة فقد أضحى فعل الموجود نَبْذًا دورانيًّا دون وجهة، تبعا لرَمزيّة "الغابة" و"الرماد" وخواء "الروح" بعد أن تقوّضت كلّ الوثوقات ولم يتبقّ من المعاني إلاّ حضور "النواة" الّتي لا استغناء عنها للاستمرار في البقاء ومواصلة نهج الكتابة وانتظار ما سيأتي أو المشاركة بالكتابة في هذا الّذي يمكن أنْ يأتي.

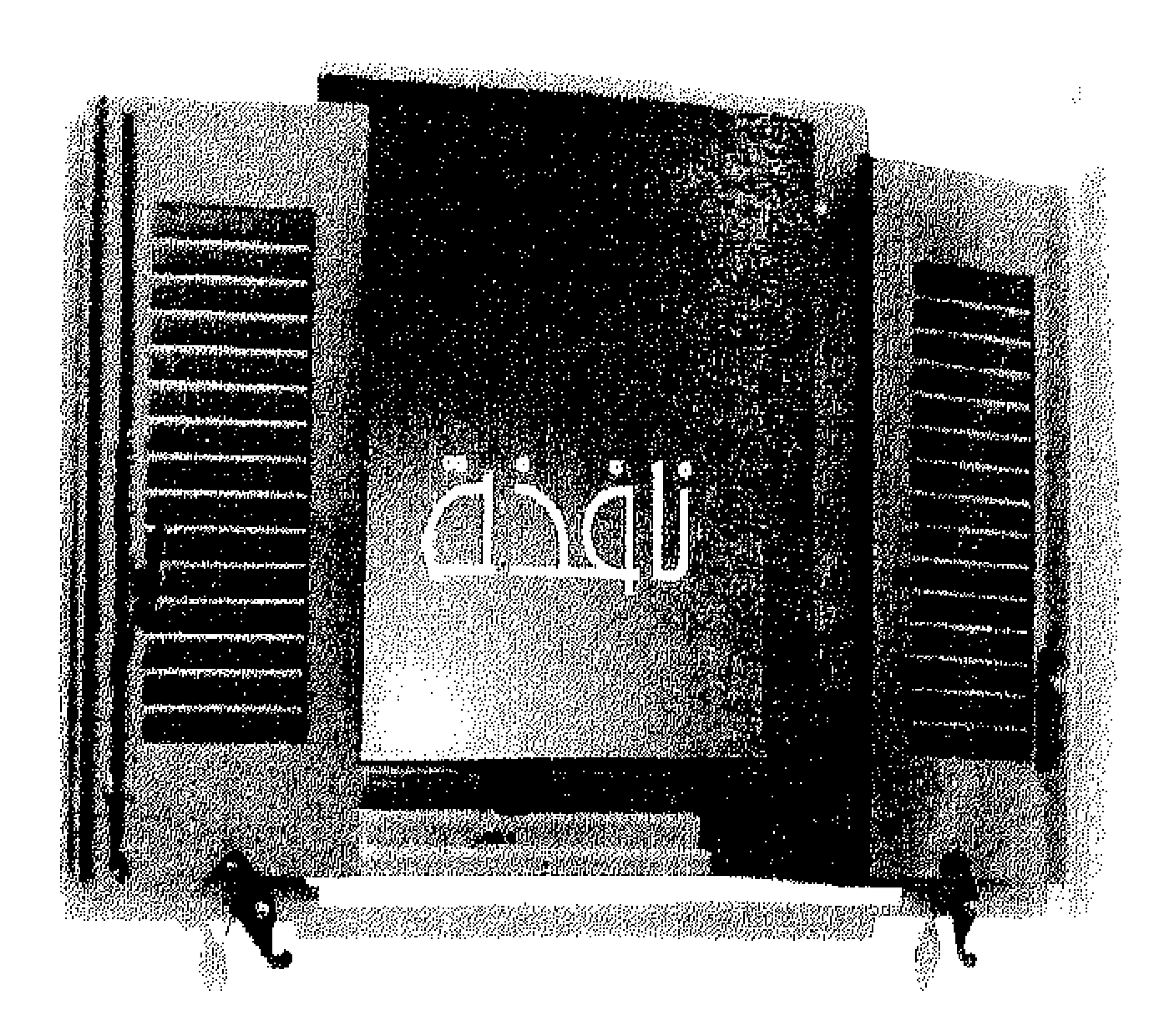
إنّ الانهيار الّذي حدث في " الداخل" هو امتداد للانهيار الخارجيّ، بل إنّ الخراب الشامل أسقط علامة "الباب"، برمْزيّة الحدّ الفارق بين الداخل والخارج، ليستحيل الفضاء المشترك الواحد إلى متاهة مُرعبة بتعدُّد " الأبواب " وغامض الحواجز والالتواءات. وما تبدّى في "وردة الكتابة" وعيا للموت برغبة الإصرار على الاستمرار في البقاء رغم الحصار أضحى عند "غابة الرماد " شعورا تراجيديًّا متفاقمًا بالهلاك، دون فقدان الأمل في استعادة الحُلم السالف ومواصلة نهج الحياة بإرادة الموت المؤسِّس الفاعل المبدع (٣٥).

* كاتب من تونس



الهوامش

١- حميد سعيد، "من وردة الكتابة إلى غابة الرماد"، الأردنّ: دار أزمنة للنشر والتوزيع، ط ١، ٢٠٠٥.
٢- مصطفى الكيلاني، "فوْضى في غير أوانها" لحميد سعيد، علامة الصوت وتدلال الصمت، مجلّة "كتابات معاصرة"، العدد ٤٠، نيسان أيّار ٢٠٠٠.
٣- وازن الشاعر بين القسميْن بانتهاج عدد القصائد الرباعيّ وقد وردت عناوين الأقسام الفرعيّة في مطلع الديوان.
٤- " من وردة الكتابة إلى غابة الرماد "، ص ١٣ .
٥- السابق، ص ١٥ .
٦- السابق، ص ١٧ .
٧- السابق.
٨- السابق، ص ١٨ .
٩- السابق، ص ١٩ .
١٠- السابق، ص ٢١.
١١- Gaston Bachelard, "La poétique de l'espace, Presses Universitaires de France, 1989.
"الداخل – الخارج"، بمنظور غاستون باشلار، هو بمنزلة البَوْصلة الّتي تُساعد على تحديد وُجْهة أو موقع مّا (هنا–هناك). ويتّصف الكائن بـ"التكوُّر"، إذْ هو موْجود بفعل الالتفاف، ص ٢١٠.
١٢- "من وردة الكتابة إلى غابة الرماد"، ص ٢٧.
١٣- السابق، ص ٣٢.
١٤- السابق، ص ٣٣.
١٥- السابق، ص ٤١.
١٦- السابق، ص٤٨ .
١٧- السابق، ص ٤٩.
١٨- السابق، ص ٥١.
١٩- Martin Burer, "Je et tu", France: Aubier, 1969.
الذات، بمنظور مارتن بورر، هي كائن حواريّ، إذْ هي "الأنا" و"الأنت" مَعًا، بما يجعلها ذاتًا مفكِّرة متكلّمة مُنفتحة، بالضرورة، على الآخر، ص ١٣.
٢٠- "من وردة الكتابة إلى غابة الرماد"، ص ٥٥.
٢١- السابق، ص ٦٠.
٢٢- السابق، ص ٦٥.
٢٣- السابق، ص ٦٧.
٢٤- السابق، ص ٧٢.
٢٥- السابق، ص ٧٩–٨٠.
٢٦- السابق، ص ٨٢.
٢٧- السابق، ص ٨٦.
٢٨- الشاعر مذهول، والكتابة واقعة تحت التأثير المباشر للغزْو. فـ"غابة الرماد" قصيدة مؤرْخة بـ١٥/٤/٢٠٠٣، بعد ستّة أيّام من احتلال بغداد.
٢٩- "من وردة الكتابة إلى غابة الرماد"، ص ٩٦، ١٠٤.
٣٠- السابق، ص ١٠٧–١٠٨
٣١- السابق، ص ١١٠.
٣٢- السابق، ص ١١٥.
٣٣- انظر "شاعريّة المكان لغاستون باشلار، ص ٢٠٠ (بالفرنسيّة). يفرّق باشلار بين إمكانيْن لتأويل الباب: الانغلاق الكامل والانغلاق الظاهر الدالّ على انفتاح كبير.
٣٤- "من وردة الكتابة إلى غابة الرماد"، ص ١١٨.
٣٥- يفرّق موريس بلانشو، على غرار نيتشه، بين الموت والهلاك، إذ الموت فرديّ مُبْدِع. أمّا الهلاك فهو جماعيّ، يدفع عادةً إلى القلق المُرْعِب سلبيّ.
Maurice Blanchot, "L'éspace littéraire", Gallimard, 1973, p116.




# نفور الطلبة من دروس اللغة العربية




يشكو معظم طلبة المدارس والجامعات من دروس اللغة العربية، ولا سيما دروس النحو والصرف والبلاغة، أو ما يعرف عندهم بدروس القواعد، ولا شكّ أن عاملاً نفسياً في هذه المسألة، وهو أن القواعد تمثل نوعاً من أنواع الضوابط والقيود، وما من أحدٍ على وجه هذه البسيطة يرحب بالقيود أو يحتفي بها، فكيف إذا كانت هذه القيود تدرّس لطلبة في سنّ مبكرة، وهي السن التي يتطلع فيها الناشئة عادة إلى التحرر والانطلاق؟!

وعلى ذلك فإن على الذين يدرسون القواعد والذين يضعون مناهجها أو يخططون لها أن يراعوا حساسيّة هذه المسألة ودقّتها وأثرها في نفوس الدارسين. ولقد دأبت مناهج اللغة العربية وأساليب تدريسها على تنفير الطلبة من لغتهم وتبغيضهم بها، ممّا يترك أثراً خطيراً في علاقة الطالب بلغته التي تمثّل أهمّ عنصر من عناصر الهويّة الثقافية للمجتمع الذي ينتمي إليه. ومبعث ذلك كلّه أن هذه المناهج ومن يقومون على تدريسها أخرجوا القواعد من كونها وسيلة فجعلوها غاية، إذ الأصل أنّ الهدف من تعليم القواعد أن تيسّر على الطلبة القراءة والكتابة والمحادثة بصورة سليمة، إلاّ أنّ هذه القواعد أصبحت مع الزمن هي الغاية وأصبح إتقانها ومعرفتها معرفة دقيقة أموراً منفصلة عن الارتقاء بمستوى التعبير الكتابي والقراءة والمحادثة، ولم تعد إجادة قواعد اللغة شرطاً لتحسين الأداء في القراءة والكتابة والمحادثة، بل ربما وجدنا من الناس من يحفظ كتب النحو العربية عن ظهر قلب، لكنه لا يحسن محاورة الناس، وكذلك ربمّا نجد من إذا خضع لامتحان في النحو والصرف حصل على علامة كاملة لكنّه عند التطبيق يقع في أخطاء كثيرة.

ومن الظواهر التي ما زالت شائعة في تدريس العربيّة إفراط المؤلفين والمدّرسين في الحديث عن القواعد الفرعيّة والشاذة ممّا لم يعد مستعملاً في لغتنا العصرية، ممّا يؤدّي إلى الفصل بين هذه القواعد والحياة المعاصرة، ومن الظواهر السلبية أيضاً كثرة الاعتماد على الشواهد التراثية ذات المفردات المعقدة والغريبة ممّا يعسر فهمه ويحتاج إلى الشرح والتفسير، ممّا يصرف الطالب كثيراً عن القضايا التي تشغله في حياته اليومية. وأمّا إذا لجأ المؤلفون والأساتذة إلى شواهد نحوية وصرفية وبلاغية ممّا يصوغونه بأنفسهم، فإنهم في الغالب يركّزون على القاعدة أكثر ممّا يوجهون عنايتهم إلى القيمة أو المعنى الإنساني الذي يشتمل عليه الشاهد النحوي.

إنّ أنجع وسيلة لتشجيع الطلبة والدارسين على العودة إلى منابع اللغة ودروس النحو والصرف، تكمن في تخليص المناهج وأساليب التدريس من القواعد الفرعية والشاذّة التي لم تعد شائعة في الاستعمال، وتخليص كتب النحو واللغة من الشواهد التي لا صلة لها بحياة الطالب وهمومه وقضايا مجتمعه.

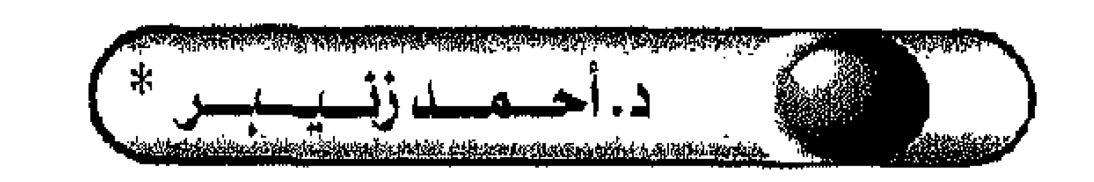
أما سائر التفريعات والتفاصيل والقواعد الشاذّة والشواهد التراثية العويصة فيجب تركها للباحث المتخصص في مراحل الدراسات العليا، لا أن نرهق بها عقول الناشئة فلا ينتفعون بها أبداً. ولعلّ ممّا يسهم في تنفير الناشئة من العربيّة ودروسها الميل إلى التقعر والتصنع في أساليب الحوار لدى بعض من يدرّسون العربية في المدارس، فيجعلون من أنفسهم نماذج منفرة وهم لا يشعرون. ولذلك فإن على المتخصصين في أساليب تدريس اللغة العربية أن ينبّهوا دائماً إلى ضرورة أن يتجنب مدرّسو العربية جميع أشكال التقعر والتصنّع والتعالي اللغوي على طلبتهم.

---

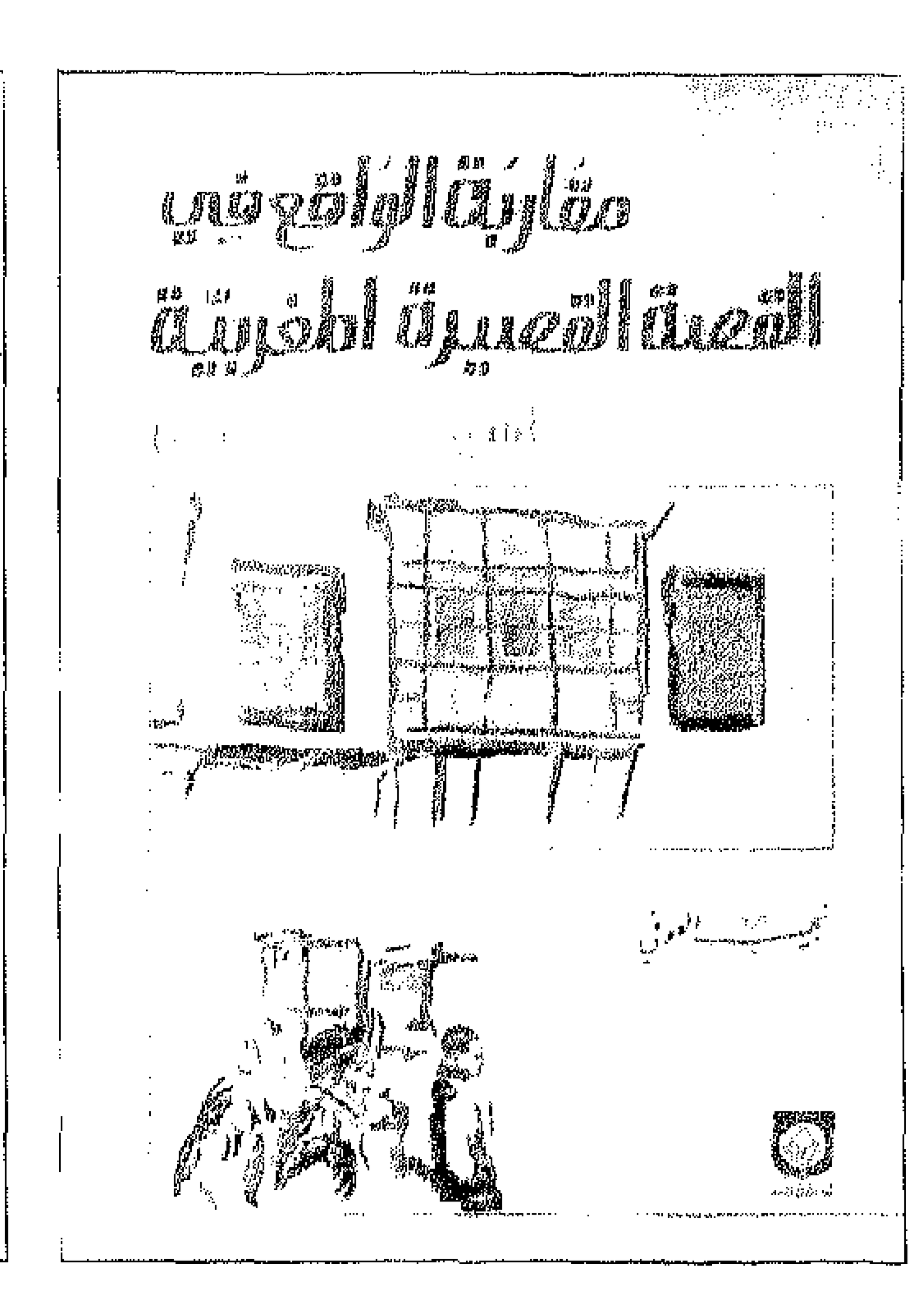
* كاتب وأكاديمي اردني

# المكان في العمل الفني

## قراءة في المصطلح


د. أحمد زنيبر *

**تعد القصة القصيرة أهم الشواهد الإبداعية على ما عرفه المغرب تاريخيا واجتماعيا وفكريا من تحولات وتفاعلات هزت كيانه وخلخلت موازين قواه، يوم أرغم على الاستظلال بالمظلة الاستعمارية، ولما كان من الطبيعي أن تساوق هذه التحولات المختلفة محطات أدبية تسجل درجات هذا التحول الجديد، كانت القصة القصيرة أسبق هذه المحطات الإبداعية، فتم لها التميز والتفرد، وعُدَّت بحق مظهرا من مظاهر الوعي الثقافي والفني الجمالي...**







نجحت القصة القصيرة كجنس أدبي ثري، في توجيه نظر العديد من الدارسين والنقاد، على اختلاف مشاريبهم وتباين مناهجهم إلى ما تزخر به من إمكانيات العزف على أوتار الحياة اليومية، وكذا الكشف عما يموج في العالم الخارجي من حقائق مسكوت عنها.

فحين أدركت هذه المعزوفة الأدبية عمق المفارقات والصراعات التي عرفها المجال الاجتماعي انبرت لرصد مختلف التحولات السوسيو ثقافية التي شهدها المجتمع المغربي منذ بحثه عن الهوية الاجتماعية بعيد الاستقلال، ولم يتم لها ذلك، إلا استنادا إلى مجموعة من القيم الجمالية جعلت هذا الشكل التعبيري متميزا عن باقي فنون النثر الحكائية.

فما هي مكونات هذا البناء؟ وكيف تتجلى داخل هذه الكذبة الفنية الصغيرة بتعبير أنطون تشيكوف؟..

من المعلوم جدا أن القصة القصيرة، بوصفها نوعا من أنواع القول الأدبي، تعتمد تقنيات هامة تلعب الدور الأساسي في بناء عالمها الحكائي، وتتمثل هذه التقنيات -كما لا يخفى- في عناصر لا غنى للعمل الأدبي السردي عنها، وهي حدث، شخوص، زمان، مكان، سرد ووصف ثم حوار فدلالة. وعليه فإن هذه العناصر هي التي تشكل في نهاية المطاف ما أطلق عليه بالمنظور perspective.

وهكذا انصب الاهتمام لفترة زمنية، على دراسة المتون القصصية انطلاقا من المنظور، فكانت المعالجة النقدية، تبعا لذلك، تأخذ بجميع المكونات على حد سواء، ما كان يضفي على هذه الدراسات والأبحاث سمة الشمولية، وأحيانا تغليب وسيط قصصي على حساب وسيط قصصي آخر.

لكنه بعد تحقق ما يسمى "بالحداثة القصصية" وتفكك البنية التقليدية للسرد تمت بلورة صيغة جديدة لآلية الحكي، حيث عمد الباحثون وبقصد في دراستهم إلى التركيز على مكون بعينه من بين المكونات المؤسسة للخطاب القصصي، دون إغفالهم الترابط بين هذا المكون المنتقى كبؤرة، وباقي المكونات المصاحبة كحواش. غير أن هذا المسعى لم يكن ليتأتى بلوغه إلا من خلال النبش الدقيق في ثنايا العمل القصصي ذاته. فحين يظهر على سطح الحكاية، نوع من التركيز من لدن المؤلف/القاص على هذا المكون أو ذاك، تتم عملية التتبع لخطى هذا المكون/المحور axe داخل العمل الفني. ومن ثمة، يمكن توليد دلالات لا حصر لها، تعكس وتجسد الإحساس بما وراء النص...

فهل الانطلاق من عنصر واحد من عناصر الخطاب القصصي كاف وشاف لتقويم عمل أدبي إبداعي ما ؟ وإلى أي مدى باستطاعة هذا المكون أن يعكس رؤية الكاتب وموقفه إزاء مختلف القضايا المطروحة ؟ وقبل هذا وذاك كيف تتبدى علاقة المكان بالكائن البشري عموما ؟ وما هي نوعية هذه العلاقة ؟ وكيف تتمظهر تصورات الإنسان لهذا المكان ككيان مادي، إذا سلمنا جدلا بالارتباط الوثيق والحميمي بينهما؟..

### ١ / المكان والكائن البشري

شكل المكان ولا يزال، في حياة الإنسان علامة مضيئة تجعله يميز فيما بين الأشياء المادية التي تظهر على مستوى الملاحظة المباشرة، ومن هنا كان للمكان في مسيرة أي إنسان "قيمته الكبرى ورمزيته التي تشده إلى الأرض... فمنذ أن يكون نطفة يتخذ من رحم الأم مكانا يمارس فيه تكوينه البيولوجي والحياتي، حتى إذا حان المخاض وخرج هذا الجنين يشم أول نسمة للوجود الخارجي كان المهد هو المكان الذي تنفتح فيه مداركه وتنمو فيه حواسه، (و) بعد المهد تتبلور الأبعاد المكانية للإنسان بصور أوضح في البيت والمدرسة والنادي والشارع، بل في البحر والجو أيضا في أحياز مكانية لا حصر لها، قد يكون القبر في الحقيقة هو النهاية أو المحطة الأخيرة لكل منها" .

يتبين من خلال هذا الالتصاق الحميمي بين الإنسان والمكان مدى الدور الهام الذي يقدمه هذا الأخير، بمختلف تجلياته في بلورة مفاهيم ومنظومات ذهنية لدى البشر، وتتشكل هذه المفاهيم - حسب يوري لوتمان - نتيجة محاولة الإنسان تجسيد المجردات إلى ملموسات ومحسوسات وإخضاعه العلاقات الإنسانية والنظم لإحداثيات المكان ثم إضفائه، هذه الأخيرة عن طريق اللغة على المنظومات الذهنية، فمن بين هذه المفاهيم نجد: عال/منخفض- قريب/بعيد- سهل/ممتنع- يسار/يمين- مفتوح/مغلق- مفهوم/غامض- ...إلخ.

وإذا ما سايرنا هذا العنصر حتى النهاية، بحكم تأثيره في الإنسان، نجده يتخذ أبعادا ودلالات خاصة تتباين بتباين الشخصية البشرية وما تضفيه من قيمة على المساحة المكانية التي تقطنها، ومن ثمة نحصل على تمظهرات مكانية مختلفة تصنف في: أمكنة ضيقة وأخرى متسعة/ أمكنة فردية وأخرى جماعية/ أمكنة مرغوبة وأخرى مرفوضة/ ..إلخ. وهذا التنوع المكاني ما هو إلا إفراز مبدئي لمجموع التصورات التي يحملها الإنسان عن العوالم الفيزيقية والميتافيزيقية على قدم وساق. ويمكن القول، تأسيسا على ما سبق، إن هوية المكان تمثل في النهاية جزءا من هوية الإنسان.

فماذا الآن عن المكان داخل العمل الفني؟ كيف تبدو تضاريسه؟ هل هو صورة مماثلة لما في الواقع أم يجاوزه فيتحول إلى رمز ودلالة؟..

### ٢ / المكان والعمل الفني

يعتبر المكان أحد العناصر الجوهرية التي تساهم في بناء النص القصصي إذ بدونه تتلاشى العناصر الأخرى وتمحّي ضرورة وتأتيه هذه الأهمية القصوى بحكم وظيفته التأطيرية للمساحة التي تقع فيها الأحداث.

إن فضاء المكان بهذا المعنى، يكتسي بعدا تشكيليا يجعل العين القصصية تستجيب له دون كبير عناء، لاكتفائها بالملاحظة والمشاهدة، وهي عملية سهلة ومغرية في آن، لأنها ترتبط أساسا بالإدراك الحسي، إذا ما قورنت بفضاء الزمان الذي يرتبط بالإدراك النفسي "ويشكل عقبة أمام النص ومشارا لحيرته وارتباكه بسبب دبيبه غير المسموع وغير الملموس" .

وبهذا المعنى، يتحول المكان إلى بعد جمالي من أبعاد النص السردي، لما يمنحه من إمكانية الغوص في أعماق البنية الخفية والمتخفية في أحشاء النص وأجوائه ورصد تفاعلاته وتناقضاته..

فما هي حدود العلاقة إذن بين المكان والزمان؟ متى يبتدئ الأول وأين ينتهي الثاني؟..

لا شك أن مسألة ارتباط الفضاءين شيء وارد لا سبيل لإنكاره أو تجاهله. فلا مكان بدون زمانه، لذا فالإحساس بفعالية المكان رهين بالإحساس بفعالية الزمان. هما بعبارة: وجهان لعملة واحدة. ومهما اختلفا أو تقاطعا، فهما يشكلان - مع باقي المكونات الأخرى- بنية قصصية تعكس رؤية المؤلف لعالمه.

ومن هنا نجد أنه "إذا كان الزمن يمثل الخط الذي تسير عليه الأحداث؛ فإن المكان يظهر على هذا الخط ويصاحبه ويحتويه" كما أنه في الوقت الذي يعتمد فيه الزمن على تقنية السرد في عرض الأحداث نجد بالمقابل تقنية الوصف تميز المكان في عرضه للأشياء. فالكاتب عندما يشرع في بناء عالمه الخاص يعمل على تأطير الشخصيات داخله ثم يسقط عليه عنصر الزمن، وهو في ذلك، يعتمد بالدرجة الأولى على اللغة، إذ بها يستطيع خلق عالم من الكلمات التي قد تماثل الواقع وقد تخالفه، تبعا لعملية التصوير الفني، ما دام عالم الواقع في الأعراف الأدبية يعد نقطة الانطلاق.

ومن هذا المنظار، يكتسب المكان بعدا واقعيا كلما كان أكثر التصاقا بعالم الواقع، وهنا نكون أمام تصوير فوتوغرافي ساذج لما في الواقع/الخارج؛ في حين أنه إذا اعتمد أثناء نقل الواقع على (المكر والاحتيال) كما عبر عنها نجيب محفوظ، فإن هذا المكان يكتسي بعدا رمزيا ودلاليا. بمعنى أن عملية نقل الواقع تقتضي ألا تكون مباشرة، تعتمد المحاكاة الحرفية في وصف الأشياء، وإنما الإشارة إليه فقط، وخلق صور مجازية له.

إنه بعبارة جامعة: بناء عالم له كيانه الفني الخاص يميزه عن غيره.

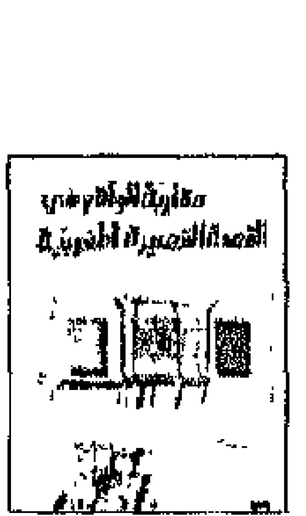
ونمضي مع الناقدة سيزا قاسم حين تؤكد أن "ما يهمنا هو التفرقة بين الوصف التصنيفي الذي يحاول تجسيد الشيء بكل حذافيره بعيدا عن المتلقي أو إحساسه بهذا الشيء، والوصف التعبيري الذي يتناول وقع الشيء والإحساس الذي يثيره هذا الشيء في نفس الذي يتلقاه، أما الأول فيلجأ إلى الاستقصاء والاستنفاد بينما يلجأ الثاني إلى الإيحاء والتلميح" .

ننتقل بعد هذا العرض الماكروسكوبي للمكان إلى تقديم بعض الإنجازات النقدية التي تناولت هذا الجانب بدءا من تصورها النظري لهذا المكون، ومرورا بعلاقة هذا الأخير بمصطلح الفضاء وانتهاء بالكشف عن حضوره أو غيابه في العمل الأدبي الإبداعي.

### ٣ / المكان والمفهوم النظري

رغم ندرة الإنجازات النقدية المتعلقة بالمكان، فإنها تركز على أهمية هذا العنصر وتعتبره عنصرا شكليا وتشكيليا من عناصر العمل الفني، وليس فقط مجرد خلفية تقع فيها الأحداث المروية...

من هذا الإحساس العميق، عالج الكتاب والنقاد مشكلة المكان بطرق فنية مختلفة تنم عن اختلاف في الرؤى والمناهج وبالتالي في خلاصة النتائج، إلا أن هذا الاختلاف الطبيعي، على كل حال لا يمنعنا من تتبع بعض التصورات النظرية التي حددت المكان كمفهوم له كيانه المستقل. فنجد مثلا عند الناقدة سامية أسعد مفهوم المكان يتخذ أهمية خاصة في القصة القصيرة "لأن هذه القصة تعتمد على التركيز في كل شيء لا سيما وصف مسرح الحدث أو الأحداث، ومن ثم يتحتم على الكاتب أن يحسن اختياره وأن يصفه بإيجاز بقدر الإمكان، وأن يبرز سماته الأساسية المرتبطة بالقصة ككل" .



ما نستنتجه من هذا الكلام أن المكان كيان مادي يشكل طرفا مهما من التاريخ الخاص للعمل الأدبي، وأهمية هذا المكون لا تتأتى إلا إذا روعي في العمل الإبداعي اكتمال الشخوص وإبراز الحدث وتكامل مقومات الأسلوب بشكل عام. فالمكان حسب الناقدة فقد خصوصيته إذا لم يقدم بطريقة فنية تكشف عن عمقه ودلالته ورمزيته،

وبالتالي يتحول إلى مجرد فعقعة وفرقعة في الفضاء !

ولا غرو في أن الإشكال في تحديد نوعية المكان ناتج عن تداخل عدة مفاهيم تخص تقنين مفهوم هذا العنصر في مجموعة من السمات المحددة.

وفي خضم هذا الإشكال النظري، يصادفنا إشكال آخر يتجلى في العلاقة بين الواقع والمكان. فهناك من يرى أن المكان في الفن يجب أن يعكس بالضرورة ما هو موجود في العالم الخارجي، وهناك من يرى أن ما يجب أن يحتويه المكان هو فقط درجة من المتشابهات مع المكان على الأرض؛ بل ثمة من نحا نحوا آخر حين جعل من حق الفنان أن يبتعد عن المتشابهات وعن كل ما يشير إلى مصدر مكاني خارجي.

وانطلاقا من المعنى الأخير، يصبح المكان في القصة القصيرة مكانا خياليا "يتخذ أشكالا عدة وهو على علاقة وثيقة بالشخصيات التي تؤمه وتسكنه والعلامات التي يحملها تدل على الشخصية، سماتها ومهنتها وانتمائها الاجتماعي وسلوكها" .

ولعل هذا ما ينسجم مع الرومانسية الفرنسية حين تميل إلى إضفاء (طابع محلي) على المكان وتميل في الوقت نفسه إلى حذف كل ما يمكن أن يحدد هذا المكان، بحيث يغدو عند توظيفه رمزا خياليا.

ونشير في هذا السياق إلى أنه إذا كان المكان، كمفهوم يبتعد عن الواقع؛ فإن المكان في العمل الفني يبتعد هو الآخر عن المكان في الأرض. ولكن برغم هذا الاختلاف الوارد بفعل الشروط الموضوعية التي يوجد فيها كلا المكانين؛ فإن العلاقة تبدو وشيجة بين الاثنين.

هذه الإشكالات النظرية المطروحة ليست هي الوحيدة ضمن مجموع ما كتب عن عنصر المكان، فثمة طرح من نوع آخر يتعلق بجدلية المغلق والمنفتح في المكان، وكذا الداخل والخارج خاصة عند غاستون باشلار حين يشير إلى أن "الداخل والخارج يشكلان جدلية التمزيق، كما أن الهندسة الواضحة لهذه الجدلية، تبهرنا لدى توظيفنا لها في الحقول المجازية (أي الاستعارية). إنها تمتلك صرامة جد واضحة بخصوص جدل "النعم" و "اللا" الذي يقرر في كل الحالات" . وهذا الموقف الباشلاري نجد نظيرا له عند سامية أسعد حين ترى هي الأخرى وبصيغة مخالفة فقط، أن "المكان هو ذلك الحد الفاصل بين الشعور واللاشعور، والداخل والخارج والفصل بين المشاهد التي تروي التجربة الذاتية والمشاهد التي تروي تجربة الآخرين" .

ونستشف من خلال ما تقدم، أن انغلاق المكان أو انفتاحه يحيل إلى معناه الرمزي المستمد طبعا من تصورات الإنسان ومفاهيمه الذهنية. فضيق المكان مثلا، يرمز إلى القيود والاختلاف؛ في حين أن انفتاحه رمز للحرية والانطلاق. وغالبا ما توجد العلاقة بين المكانين على اختلاف أوضاعهما.

وفي الإطار نفسه، قد نجد من ربط بين المكان والوطن باعتباره يحيل على حدث تاريخي ما، وعلى تشكيلية اجتماعية تعطي انطباعا وطنيا. وهذا ما ذهب إليه الناقد ياسين النصير ؛ بل نجد من حاول تقسيم المكان إلى موضوعي ومفترض وأحادي البعد، وقد نستبين دلالة هذه الأمكنة من خلال المصطلح نفسه. فالموضوعي ما اكتفى بما يماثله في الحياة اجتماعيا وواقعيا، والمفترض ما استند على المخيلة واتسم بعدم الوضوح. أما ذو البعد الأحادي فهو ما اكتفى بإبراز قيمة واحدة فقط كيفما كان نوعها.

وهكذا نصل في النهاية إلى الخلاصة التالية مجسدة في هذه الترسيمة:

ضيق

انعكاس الواقع

سطحي

المكان

واقعي

جزء من البناء الفني

رمزي

**٤ / المكان ومصطلح الفضاء: espace**

لسنا في حاجة إلى إثبات العلاقة القائمة التي تربط مصطلح المكان بمصطلح الفضاء، كما ورد في النقد الأوروبي الحديث. ومع ذلك فلنتوقف برهة عند هذا المصطلح. فإذا كان الفضاء لغة يعني: المكان الواسع من الأرض؛ فإنه في الاصطلاح "الحيز الزمكاني الذي تتمظهر فيه الشخصيات والأشياء متلبسة بالأحداث تبعا لعوامل عدة تتصل بالرؤيا الفلسفية وبنوعية الجنس الأدبي وبحساسية الكاتب" .

من هنا ندرك مدى شمولية الفضاء واتساعه، إن لم نقل قدرته على احتواء عالم مليء بالأسرار الملغزة وبالأشياء المتعددة التي لا حصر لها.

والفضاء بهذا المعنى، ليس مجرد إشارة إلى المكان فحسب كما يتمثل في الواقع الخارجي وإنما يجاوزه ليصبح ذا بعد رمزي يعكس مفهوما نظريا أو فلسفيا داخل العمل الفني، إلا أن القضية التي تطرح في هذا السياق- والتي سبق أن لمحنا إليها فيما سلف- تتمثل في إمكانية الحديث عن الفضاء بمعزل عن الزمن كما دعت إلى ذلك نظرية علماء الطبيعة في القرنين الثامن والتاسع عشر؟

معالجة لهذه المسألة توصل باختين إلى صياغة مصطلح إجرائي سماه كرونوطوب chronotope اقتناعا منه باستحالة تصور أحدهما دون الآخر، وهذا المصطلح (الزمكان) "يعين الوحدة الفنية للعمل الأدبي في علاقاته مع الحقيقة، كما يتضمن أيضا وباستمرار مكونا أساسيا، بحيث لا يمكن عزله عن مجموعة "الكرونوطوب" الأدبي إلا بتحليل تجريدي..ذلك أن الفن والأدب مشبعان بالقيم الكرونطبية في مختلف الدرجات والأبعاد، وكل باعث أو مكون أساسي في أي عمل فني ينبغي أن يقدم مثلما تقدم أي قيمة من قيمه" .

وفي المضمار نفسه دائما، نجد أنه إذا كانت الناقدة يمنى العيد حين تنظر في زمن القص التخيلي ترى "أن طبيعة زمن الوقائع (المتعدد الأبعاد) تدعو زمن القص (الأحادي) ليمارس لعبته، أي ليمارس فعل الإيهام بعدم أحاديته أي بواقعيته" ؛ فإن رولان بارث يرى أن "الزمنية ليست سوى مستوى بنيوي من مستويات السرد (أي الخطاب) ومثلما هو الشأن في اللغة، فالزمن لا يوجد سوى في شكل نسق، وما نسميه من وجهة نظر السرد بالزمن لا وجود له أولا يوجد على الأقل إلا وظيفيا، أي بوصفه عنصرا من عناصر نظام سيميائي: إن الزمن لا ينتمي إلى الخطاب بمفهومه الضيق، وإنما ينتمي إلى المرجع، فالسرد واللغة لا يعرفان سوى زمن سيميولوجي، أما الزمن "الحقيقي" فهو وهم مرجعي أو "واقعي" .

يتأكد لنا من خلال مختلف هذه المواقف، أن الحضور الزمني لا يقل أهمية عن الحضور المكاني في السرد، وإذا ما تم التركيز في العمل القصصي على عنصر المكان؛ فإن هذا لا يعني إطلاقا تجريد هذا العنصر من قيمته المادية والرمزية. فالاقتصار على هذا العنصر أو ذاك ليس بالضرورة إهمالا وإغفالا لباقي المقومات الأخرى، التي ينبني عليها العمل الأدبي في جانبه الحكائي.

ولعل إمكانية ملامسة "المكان" كمكون من مكونات العمل السردي والنظر في طريقة انفعال وتفاعل المبدع به ومعه في آن، رهين باختيار عمل قصصي ما قصد استجلاء واستخبار ما تم عرضه من تصورات نظرية ومفاهيم إجرائية حول هذا المكون الجمالي. لعل ذلك مشروع بحث قادم...

* باحث وناقد من المغرب

مساحة للتأمل

# الحبُّ بعيداً عن شرق المتوسط!

نادر رنتيسي *

منْ منّا لم يقرأ رواية "قصة حب مجوسية"؟

أظن أن الذي لم يقرأها سيخجل قليلا؛ ذلك الخجل الذي يتبدّى بتمتمة مغرورقة بالشهوة لثلاثيني غافل يُسألُ عن طعم القبلة الأولى!

رواية لا تحدث في أدب "شرق المتوسط" كثيراً؛ أن يُكرّس روائي بقيمة عبد الرحمن منيف رواية لقصة حب خالصة لا تأتي في سياق تمجيد بطولة المعتقل السياسي، أو خيانة "الرفيق" لإرهاصات البيان رقم واحد. ففي شرق المتوسط يخجل الأديب من دائرة الأحمر على خدّه ويزعم طوال خمسين رواية أو ألف قصيدة أنها دويّ صفعة المحقق الأولى!

لم تحدث الرواية الشائقة كثيراً بدليل أن منيفاً، بحسب أحد حواراته، أكدّ أنه تلكّأ في نشرها رغم أنها كانت قد اكتملت منذ وقت طويل من نشرها عام ١٩٧٣؛ مفضلاً أن يبدأ بروايته المعروفة "الأشجار واغتيال مرزوق" كتوطئة لائقة لتاريخه السياسي. وهي لم تحدث كثيراً أيضا بدليل أن منيفاً أمعن في الغرق بشرق المتوسط "مرة أخرى"!!

هل تحدث الرواية ثانية لنجد روائياً شرقياً مخضرماً يتتبّع مكائد الغواية حتى الوقوع في إحدى عشرة دقيقة تنتهي كما حلم في منتصفه؟!

وليس من المبالغة الجزم بأن ذلك بات يُعدُّ ترفاً إبداعياً لكثير من النقاد والمبدعين وحتى القراء؛ فالناقد سيتدارك الأمر لو حدث سريعاً ويعتبر الرواية رمزية بين الحاكم والمحكوم إذا كان ثمة جوى في الرواية...، ولن تحدث "قصة حب..." ثانية طالما ثمة ناقد يقرأها من باب دونيّة الشرق أمام الغرب..

المكتبة العربية تفتقد للرواية المأخوذة بكل تلابيب فكرة الحب..؛ بعيداً عن الأدلجة المسكونة بوهم "الأنا" المقاتلة. الحب في الروايات العربية، عموماً، أقرب إلى الشخص البديل سينمائياً الذي يؤدي دور البطل في لقطات خطرة..، ويتوسط الكادر باسم حركي!

وأخطر ما في هذا التغييب اتجاه القارئ العربي البسيط إلى أعمال ذات سوية فنية متواضعة، تباع بسعر زهيد في متناول المراهقين والمراهقات الذين وجدوا فيها كوّة إلى عالم وهمي، قيد فكرة لا معادل موضوعيا لها في حياتهم..!

وفي خيار ليس بأحسن حال ثمة من يجد لذلك النوع الرديء من الأدب مرادفاً عربياً، تجلى في روايات بدائية أخذت مداها عبر التلفزيون والسينما، ومسخت الحب في قبلة النهاية الكلاسيكية المعروفة..

وهل من مبالغة إذا تمّ افتراض أن عاملاً من عوامل اختلال الحال الاجتماعي العربي، إنْ وجِد في منطقة أو أخرى، هو تشوّه الحب والتباس صورته لدى أجيال عربية متعاقبة، وأن أحد عوامل التشوّه بلا ريب هو التنقص الحاد في الأدب الذي يتطرّق للحب، وفي تشوّهه بقضايا كبيرة إنْ وجد..؛ هذا إذا اتفقنا أن الإبداع أحد مصادر التوجيه والتربوية في العالم العربي!!

لكنّ المفارقة التي تستدعي الوقوف قليلاً هي أن الشعر العربي العظيم نهض بفكرقرة الحب، تماماً مثلما اتكأ عليها. كان ذلك قبل ألف عام وأكثر حين كان الحب غرضاً شعرياً تقاس فيه فحولة الشاعر..!

إلا أن ذلك كان في أوج الحضارة العربية؛ قبل النزاع على "الديوان" الذي يُثقل الذائقة برائحة الدم المتخثر، حينما أصبحت "الدواوين"، بمجملها، أكفاناً مرقطة بحبر.. كما السواد!

رواية الحبّ في كل زمان، وفي كل مكان، لم تكتب عربياً كما يجب، بل إنها قد لا تتكون في ذهنية الكاتب العربي المسكون بحجم التصفيق إنْ هو أمعن في الصراخ؛ ولهذا قد يمرّ زمن طويل حتى يتمّ إنتاج نسخة ة عربية من "الحب في زمن الكوليرا"، مثلاً..

.. وتلك الرواية وصلت إلى حكمة مفادها أنه كلما اشتدت كثافة الحب اقترب من الموت..، وفي الشرق ينمو الحبّ سريعاً، ويموت قبل أن يتمكّن منه الموت الافتراضي..!

❖❖❖

في شرق المتوسط ثمة منْ لم يقرأ "قصة حب مجوسية"!

* كاتب وصحافي أردني

# القصة الأردنية القصيرة في عطاءات جديدة



د. إبراهيم خليل*

**في عدد سابق من هذه المجلة (عمان، ع ٨٨، تشرين الأول ٢٠٠٢) تطرقت في مقالة وجيزة بعنوان: الحداثة وما بعدها في القصة الأردنية القصيرة إلى نماذج قصصية لمفلح العدوان ومحمود الريماوي، وسامية العطعوط، وجمال أبو حمدان، ومحمد طملية، وبدر عبد الحق، وزياد بركات، وأحمد النعيمي، وسعود قبيلات، وآخرين.. لا يتسع المجال لذكر أسمائهم، وعنوانات مجموعاتهم القصصية.**

وإذا جاز لي أن أذكّر القارىء ببعض ما توصلت إليه تلك الدراسة فيكفي القول بأن التطواف في المجموعات التي تم تناولها فيها أوضحت أن الحداثة تتجلى في قيم فنية وأسلوبية ومعايير بنائية التزمها الكتاب، منها استخدام الشخصية المهزوزة، أوالمزدوجة، أو المتصدعة، أو الملتبسة بالآخر، وتقليص حجم الحدث، أو الحكاية، أو التخلي عنها في أكثر الأحيان، واللجوء إلى التكرار، وتداخل الأشخاص بعضهم ببعض، والاهتمام بقضايا السأم، والملل من المدينة، وتسليط الضوء على ما في الحياة من تهتك يرتدي بزة الطهارة، أو جريمة تتستر خلف مشاعر الحب. مع استعمال الرموز بكثرة، إلى جانب التخلي عن التسلسل الطبيعي لصالح الزمن المتشظي، وإحلال العلاقات الشعرية في موضع العلائق النثرية في النسيج اللغوي، فبدلا من التحليل، والتسلسل، والاطراد، يلجأ الكاتب إلى الحذف، والإضمار، أو التذكر، والتنبؤ، والاستشراف.

## زياد أبو لبن:

وفي العام المنصرم والعامين اللذين سبقاه صدرت مجموعات قصصية بعضها يواصل السير في الاتجاه نفسه، وبعضها يميل إلى القصة بمفهومها التقليدي المعروف، من حيث أنها حكاية تقع لأشخاص معينين في مكان معيّن، وزمن خاص. ويجد القارىء في بعض هذه المجموعات عودة إلى القصص التي تحكى. ففي «هذيان ميت» لزياد أبو لبن (٢٠٠٥) نجد قصة بعنوان «قبل عشرين عاماً» تم عرضها في لحظة شديدة التكثيف، تبدأ بانطلاق مسيرة غاضبة ضد قوى البطش والعدوان، وتنتهي باكتشاف البطل حقيقة صديقه (أحمد) الذي كان قبل عشرين عاما عضوا في خلية حزبية اجتمع فيها البطل الراوي مع ثلة من الرفاق في منزله. أما كيف كان الكشف فقد حدث كالتالي: فبعد تغلغل البطل وزوجه في المظاهرة، ووصولهما إلى موقع متقدم بين المتظاهرين، حدق في أفراد قوة مكافحة الشغب، فرأى بعد التدقيق صديقه أحمد يرتدي البزة العسكرية، ويحمل بيمناه هراوة، وبالأخرى واقية الحجارة، يتذكر في تلك اللحظة أصدقاءه الذين اجتمع بهم في منزل هذا الصديق (أحمد) وسهروا إلى الصباح.. وهم يخططون لاعتصام يقومون به في اليوم التالي، ليفاجأ بعد ذلك برجال يداهمون منزله ويقتادونه إلى حيث السجن، فقد أدرك في تلك اللحظة بالذات أنّ ما جرى له قبل عشرين سنة كان بسبب أحمد الذي يواجه المتظاهرين الآن بالهراوة.

عندئذٍ يقرر البطل اعتزال النشاط السياسيّ والعودة إلى بيته قائلا لزوجته الآن عرفت لماذا نحن أمة مهزومة.

ويبني الكاتب قصته هذه بوسائل سردية أقرب ما تكون إلى البساطة والتقشف إذا ساغ التعبير. فجل ما يذكره هو وصف متزامن لاندفاع المظاهرة وتطاير القنابل المسيلة للدموع، واختلاطها بدموع الشبان، وهو وصف يستعين باللقطات القصيرةالموجزة مما يمنح القصة إيقاعا سريعاً لاهثاً يجعل القارىء على بينة من قصر المدة التي يستغرقها الحدث، ومن كثافة السرد الذي يعرض الواقع. وعلى هذا النحو نجده في قصة أخرى " بيت آخر " يسترق النظر إلى عالم البطل الداخلي، فيكشف عما فيه من مخزون يتدفق على هيئة تداعيات أسلمته لها رغبته في البحث عن بيت جديد، فتعود به الذكريات إلى أيام الدراسة، والحب الأول، عندما عشق فاطمة من النظرة الأولى، على طريقة شعراء الحب العذري. والقاهرة التي أحبها من خلال ما قرأه عنها في روايات نجيب محفوظ، وعبدالحليم عبدالله، وإحسان عبد القدوس. جلّ هذه التداعيات تتوالى في ذهن البطل، وهو يتنقل من مكان إلى مكان بحثاً عن ضالته المفقودة.

وقد يلاحظ القارىء أنّ المؤلف ترك الحكاية إذا جاز أن تسمى حكاية دون أن تنتهي بخاتمة، كما هي العادة في القصة ذات البناء التقليدي، المألوف. ففي قصة بعد عشرين عاماً ختمها المؤلف بتحول البطل عن انتمائه السياسي إلى بائع متجول في أزقة المخيم، وشوارع الحيّ. أما هنا في بيت آخر فقد أوحى لنا، من غير أن يصرح، بأنه كتب إلى فاطمة يخبرها بعزمه على مغادرة الدنيا إلى عالم آخر كان يسكنه ما بين الشك واليقين. ثم أخبرنا ببكائه الطويل، واتجاهه بالمسير









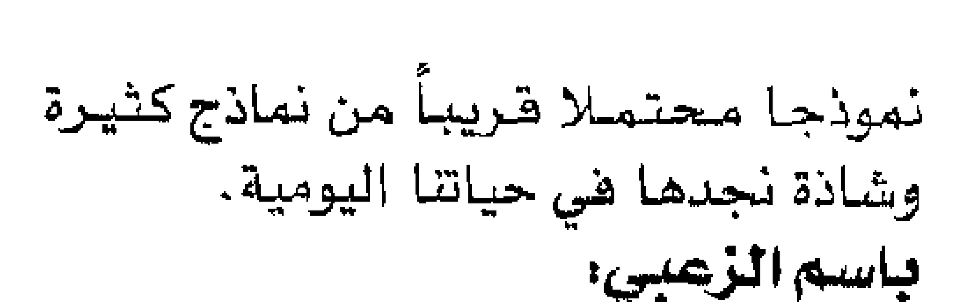
نحو مغيب الشمس، دون أن تفارقه خيالات فاطمة، وأولادها الثلاثة. وبهذا يترك المؤلف قارئه فريسة للتقديرات: فهل قرر البطل الانتحار مثلاً أو الرحيل إلى عالم آخر؟ وهذا الضرب من النهايات يسهم في إضاءة الحدث، ويترك للقارئ فرصة سانحة ليشارك في إنتاج الدلالة الأدبية للنص.

على أنّ ما يلاحظه القارئ في قصص زياد أبو لبن هو حرصه على اختيار الأشخاص المهمّشين والبسطاء العاديّين أبطالاً لقصصه القصيرة. وقليلا ما يهتم بالشخصيات المثقفة أو البرجوازية. فهذا بطل قصة هذيان ميّت لم يعرف مذاق اللحوم منذ سنوات، وبسبب ذلك يدعي لأصدقائه أنه نباتي، مشبها نفسه بأبي العلاء المعري. وهو لا يجلس إلا على حصيرة من القش هي ميراثه الوحيد عن أبيه قبل عشرين سنة.. وعندما ذهب إلى الخليج للعمل كانت متعته الوحيد المشي فوق رمل الصحراء حافي القدمين. ومن شدة ولعه بذلك تأخر يوماً كاملا عن عمله مما دفع بزملائه للبحث عنه ليجدوه يركض وحيداً في الصحراء فظنوه قد أصيب بالجنون. وعندما أثار شكوك الناس من حوله، نظراً لطبيعته الخاصة، وعدم سفره إلى بلاده في إجازة الصيف، وعشقه اللامتناهي للكتب، اقتاده الشرطة ليلا، وأجبر على الرحيل والعودة من حيث أتى، بعد أن سجن. وفيما كان مسروراً لأنهم أفرجوا عن كتبه ولم يصادروها، أخرج مسدّسا وراح يطلق النار على الكتب ظنا منه أنه يقتل المعري تارة، وتارة يقتل المتنبي أو شوقي.

وهذا المجنون مثال نمطي لشخصيات قصص زياد أبو لبن، صحيح أن فيه بعض الغرابة التي تصل حدّاً يشك فيه القارئ بوجود شخصية من هذا النوع، لكنّ معالجة الكاتب لطبيعة هذا الكائن جعلت منه نموذجا محتملا قريباً من نماذج كثيرة وشاذة نجدها في حياتنا اليومية.

**باسم الزعبي:**

وعلى الرغم من صدور ثلاث مجموعات لباسم الزعبي، وهي: الموت والزيتون ١٩٩٥، ورقصة العاج وهي قصص مترجمة من الأدب الأفريقي - ٢٠٠٠ ومجموعة ورقة واحدة لا تكفي، فإن قصصه بصفة عامة من النوع الذي لم يتدخل فيه الكاتب عن الحكاية. ومصداق ذلك قصة أوجاع في مجموعته الأخيرة دم الكاتب (٢٠٠٥) ففي مستهل القصة نجد حواراً بين المريض والطبيب، وهو الحافز الذي يدفع بهذا المريض إلى الذهاب من فوره إلى مستشفى البشير في عمان لمقابلة الطبيب الإخصائي، وهناك يكتشف البطل / الراوي أن خلقا كثيرين يحسبون بالمئات يدخلون ويخرجون من العيادة منهم الرجال والنساء والشيوخ والأطفال والشبان. وعندما يجلس مع المنتظرين يتحول إلى إسفنجة إذا ساغ التعبير لامتصاص ما



**ما يلاحظه القارئ في قصص زياد أبو لبن هو حرصه على اختيار الأشخاص المهمّشين والبسطاء العاديّين أبطالاً لقصصه القصيرة. وقليلا ما يهتم بالشخصيات المثقفة أو البرجوازية**

هو متحرك ومسموع في المكان، إلى جانب الحوار الذي يجري تارة مع مريض آخر ينتظر دوره، وتارة أخرى بين مريض ومريض، أو بين الممرضة وأحد المرضى. وعندما تظهر الممرضة بعد انتظار طويل، وتنادي إحداهنّ، تمتلئ نفس البطل بالهواجس، فهو يعد المنتظرين ليجدهم تسعة عشر منتظراً. ولو قدرنا أن كل مريض مهم سيمكث ربع ساعة على الأقل عند الطبيب، فذلك يعني أن دوره سيحين بعد خمس ساعات بالتمام والكمال. ولكن المريضة التي نادتها الممرضة استغرقت مقابلتها للطبيب القصير الأصلع نحو ساعة ونصف الساعة، وهنا يوقن المريض أن السّاعات الخمس التي توقعها زمنا لانتظاره هي زمن غير واقعي وهي أقصر مما يجب. عندئذ يتساءل متأثراً بالصدمة: يا إلهي متى سيصلني الدور؟ ومع طول الانتظار يصاب البطل بالتشتت الذهني، فيشغل نفسه بمشاهدة التلفزيون مرة، ومرة أخرى بمشاهدة طفل يلقي بأكياس البسكويت والشبس الفارغة على الأرض، أو يشغل نفسه بجاره الذي انتظر طويلاً ليقال له إن بطاقة التأمين منتهية وعليه أن يجددها ثم يعود ليواصل انتظاره.

أما البطل / الراوي فكان حظه أسوأ من حظّ جاره. فبعد أن حان دوره ليدلف إلى غرفة الفحص، وبدلا من أن تدعوه الممرضة للدخول مثلما كان متوقعاً، دعت من جاء بعده، فلما اعترض أفهمته أن ملفه غير موجود لديها، وأنّ عليه أن يحضر الملف أولا ثم ينتظر دوره من جديد.

وعندما يفعل تخبره الممرضة أن مناوبة الطبيب قد انتهت، وأن عليه أن يعود بعد يومين محتفظا بالملف منتظرا دوره.

في تلك اللحظة يخرج المريض من العيادة، وقد خلت من المرضى والمراجعين، ويهبط على أحد المقاعد غير قادر على الوقوف، أو الرؤية، أو السماع، فثمة دبابات وأصوات ودماء على شاشة التلفزيون..

وباسم الزعبي إذاً ينسج حكايته هذه من فتات الواقع اليومي، فلا يتصنع البحث عن حكاية غريبة أو نادرة، ولا يتأنق في نسج سرده، ولا يهمّه إن كان النقد المجامل، النقد الصحفي، يصنفه في عداد كتاب الحداثة أو غيرها مما

**القصة الأردنية القصيرة في مطالعات جديدة**



يصنفون. وهو باتجاهه إلى رصد اللحظات العابرة، من حياة هذا الإنسان، يضفي على قصته طابعا واقعياً يجعل المتخيل كأنه الحقيقة ذاتها مرتدية ثوب الفن، بما يتطلبه من إتقان الصنعة، وتصميم البناء من شروط ومعايير: كاختيار اللحظة المناسبة لبدء الحكاية، وإيجاد الحوافز، والوظائف، التي تؤدي إلى انتقال الحكاية من طور لآخر، أو من مرحلة لأخرى، وإشاعة الجو الحواري في الحكاية.. والالتفات إلى نماذج إنسانية من الوسط الشعبي، والكشف عن رغباتها ومزاجها وكل ذلك جاء في قصة واحدة، قصيرة، لكنها تمثل رؤية ممتدة تحاكي الواقع.

**سناء الشعلان:**

خلافا للكاتبين السابقين زياد أبو لبن وباسم الزعبي اللذين يختاران شخصياتهما من الفئات المهمّشة، والشرائح الشعبية، المسحوقة، نجد الكاتبة سناء الشعلان في مجموعتها " الجدار الزجاجي" تختار إلى جانب الشخصيات المسحوقة شخصيات أخرى من الأوساط المثقفة ومن الفنانين ومن شخصيات ذات طابع أسطوري أو خرافي أو غرائبي، مما يكسب مجموعتها بعض التنوع الذي لا نجده لدى كثيرين. ومع ذلك فقصصها التي تتجنب فيها الغرائب والأساطير والرموز التي يغلب عليها الافتعال والاعتساف في أحيان أفضل حالاً، وأكثر صقلاً، وأقرب إلى الأداء الفني الرفيع الذي يظفر بإعجاب القارىء، والدارس على السواء.

ففي قصة صديقي العزيز تشدنا بأسلوبها القائم على المراوحة بين لحظتين زمنيتين، إحداهما : اللحظة الراهنة، التي تحاور فيها بطلة القصة صديقها هذا، وتفهمنا من خلال المنولوغ الداخلي الذي أضاءت فيه الماضي بأنه لا يتعدى أن يكون صديقاً عاديا، فليس ثمة ما يحملها على الشعور بأنها تحبه، وإذا أحبته فإنها تحبه على الطريقة التي تريدها هي لا طريقته هو. واللحظة الثانية هي اللحظة التي تتفرد بها مع نفسها تارة في شقة الصديق الغائب، الذي يختفي، ويتوارى عن عينيها طويلا، إلى درجة تحس عندها بالقلق، والتوتر، والخشية من أن يكون قد عرض له عارض. ثم وهي تخلو إلى نفسها تارة أخرى في عربة قطار بعد أن ابتاعت تذكرة بما لديها من نقود، لتقوم بجولة في المدينة، وإذا بها تخطىء فتستقل القطار المتجه إلى شمال الولاية، وما بين هذه اللحظة وتلك تظل البطلة تكلم نفسها، وتروي لذاتها الكثير من التفاصيل عن علاقتها بهذا الصديق، وكيف أنه قدم لها المساعدة، وكانت تهرع إليه عند الضيق. ونستخلص من هذه التداعيات الكثير من صفات هذا الغائب، الذي هو حاضر في وعينا حضورا يضاهي حضورها هي لكثرة ما يدور الكلام حوله وعنه.

وعندما تتساءل عن السبب الذي صرفها طوال هذه المدة عن رسم بورتريه له، مع أنها رسمت الكثيرين، بمن فيهم ذلك المهاجر الذي اختلس اللوحة، ولم يعدها إليها حتى الآن، تشعر بالصدمة، لأن شيئاً كبيراً خسرته، من غفلتها عن هذا الأمر. بعد هذا التفكير، الذي ينقل البطلة من حال لحال، ومن لحظة لأخرى، يصل القطار المحطة الأخيرة. وبعد أن تنزل، وتكتشف أن ما تبقى معها من النقود لا يمكنها من البقاء، ولا العودة، تسارع إلى الاتصال به عن طريق الهاتف. وهنا لا بد أن يتساءل القارىء : ما دامت تستطيع الاتصال به، والعثور عليه عن طريق الهاتف، بمثل تلك السهولة، فما قيمة الكلام عن غيابه الطويل، والتساؤل الملح عن بعده، والقلق الممضّ بسبب اختفائه؟

قد تمثل هذه الأسئلة دليلا على ثغرة في النص، وأن حبك الحكاية لا يخلو من اضطراب، إلا أن القارىء يستطيع، في شيء من التسامح، تجاوز هذه الثغرة إذا ما تذكر حرصها على ألا تتصل به، والانتظار ريثما يتصل بها هو. وعلى كل حال كانت نتيجة الاتصال مفاجئة لها بقدر ما هي مفاجئة للقارىء. فغياب هذا الصديق كان بسبب اقتفائه أثر المهاجر الذي اختلس اللوحة، فقد تطلب العثور عليه وقتا غير قصير قبل أن يستردها منه. وإزاء ذلك نرى بطلة القصة في الكلمات الأخيرة التي تخاطب بها الشرطي، في محطة القطار، تسمي الصديق العزيز حبيبا بدلا من الاكتفاء بكلمة الصديق مثلما كان الأمر قبلاً.

> **نجد الكاتبة سناء الشعلان في مجموعتها " الجدار الزجاجي" تختار إلى جانب الشخصيات المسحوقة شخصيات أخرى من الأوساط المثقفة ومن الفنانين ومن شخصيات ذات طابع أسطوري أو خرافي أو غرائبي**

فهل كان البحث عن اللوحة المسروقة هي التميمة السحرية التي أحالت الفراق لقاءً، والصداقة حبا يذكرنا بروميو وجولييت؟

وهنا يمكن للقارىء أن يتدخل في نسيج القصة /الحكاية، ويرى فيها أمثولة رمزية شبيهة بالحكايات الشعبية، فالبطلة فقدت شيئاً ثمينا غاليا على نفسها، عزيزاً على قلبها، وهو اللوحة، التي هي عمل فني فيه شيء من روحها، وأحاسيسها، ومشاعرها الخلاقة. والبطل يتطوع لاستعادة الشيء المفقود، اللوحة المسروقة، والمكافأة التي يستحقها تبعا لذلك هي الزواج من صاحبة الشيء المفقود الذي جرى استرداده.

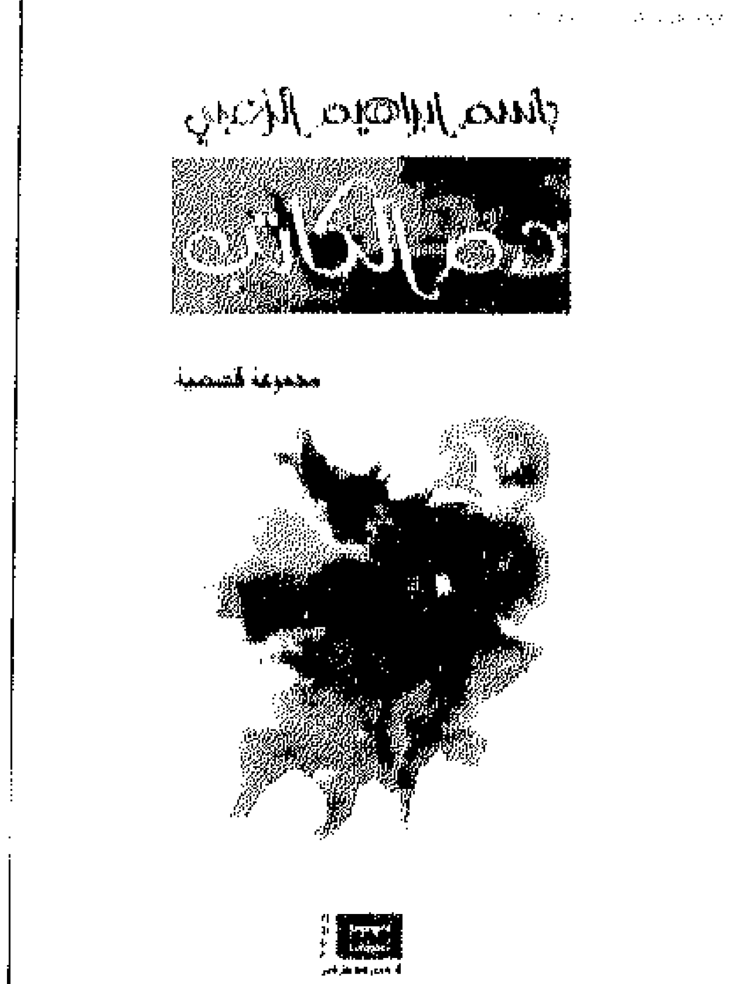
وما بين هذه الرموز وعلاقاتها تفاصيل كثيرة تراكمت لإقناعنا بأن هذه القصة مما يحدث في الواقع تماماً، كالقصة السابقة، أوجاع، التي تمثل هي الأخرى صورة مستنسخة عن الواقع اليومي، لكن دونما حبكة رمزية يمكن تصورها عن طريق الخيال، والحدس.

واللغة التي كتبت بها سناء الشعلان هذه القصة لغة قصصية لا تخلو من متانة في الأسلوب، مما يدعو للقول بأنها تتعهد لغتها بالصقل والتهذيب. لنقرأ معاً هذه الفقرة وننظر في ترتيبها لسلاسل الجمل، وتماسكها، وخلوها من الركاكة، التي نجدها في كثير من قصص هذه الأيام :

" أقفلت الشقة بحزن من يشيع جنازة. بدا مخرج العمارة بعيداً جداً، على مشارفه وقفتْ، وعدّت النقود التي بقيت في جيب بنطالها الكتاني، كانت قليلة، ولكن تكفي لشراء شطيرة، وبعض الحلوى، وللعودة بسيارة مأجورة إلى بيتها، ولكنها تكفي كذلك لشراء تذكرة في القطار لجولة في ضواحي المدينة، وبذلك تستطيع أن تسرّي عن نفسها، وأن تزجي الوقت لحين حضور الصديق المختفي. عندها الكثير من الأصدقاء، والمعارف، بل والأعداء والأقارب، والمشاريع والأماكن، لتزجي الوقت فيها، لكن.. في هذه اللحظة يلح عليها سؤال واحد وهو : أين هو صديقي العزيز؟ تهز كتفيها غير مبالية، ليكن أينما أراد، قالت بتأفف، وضيق، ولكن قلقا تسرب إلى نفسها وقالت: ولكن أين هو؟ "

فهي لغة تسمو بأسلوبها عن مستوى الكتابة السريعة المفككة، وشبه العامية التي نجدها في كتابا أخرى.

ومع ذلك فإن لسناء في بعض القصص سقطات لغوية توحي بالتسرع، والسهو، مما يجعل القارىء يستهجن بعض الأخطاء كما






في الجملة الأخيرة من قصة رجل محظوظ جداً، وعبارة (لم أجد سوى حجراً خشبيا قذراً) في قصة أرض الحكايا.

**ياسر قبيلات:**

ويختلف ياسر قبيلات في مجموعته أشجار شعثاء باسقة (٢٠٠٥) عمن سبقوا بالتوجه إلى طريق في كتابة القصة تنتفع من تكنيك السيناريو، واللقطة السينمائية. وهو بذلك يقترب من الحداثة، وينأى عن الشكل القصصي التقليدي المألوف. فالقصة الأولى في مجموعته، وعنوانها شيخوخة، نجدها تتألف من أربع لقطات تشبه مشاهد سينمائية قصيرة، تعرض أمام القارىء بالترتيب. والمشاهد لا تختلف الأول منها عن الثاني أو الثاني عن الثالث أو الثالث عن الرابع إلا بإضافات قليلة جداً، مما يجعل هذه المشاهد تكتمل في المشهد الرابع والأخير، عندما يعرف القارىء أنّ المرأة ذات الستين خريفا إنما كانت تقرع باب غرفة النوم، وتدعو من فيها للإفطار، أو للاستيقاظ، وهي تعرف أن الغرفة خالية. فالحركة الدائبة منها إلى المطبخ، والصالة، والرواق المجاور، وما بين غرفتي النوم، ليست سوى تعبير عن حالة السأم، والشعور بالفراغ، والوحدة، بعد أن بلغت هذه المرحلة من العمر.

فاتساع الشقة، واليقظة في الموعد نفسه كل يوم، والاستحمام، والجولة في أنحاء البيت على نحو متكرر.. ولا شيء آخر.. شيء يورث السأم، والملل، ففيم الانتظار ؟ ووقوف القارىء بطبيعة الحال على العبارات المتكررة قد يبعث الملل في نفسه لأول وهلة، لكنه بلا شك سيعذر المؤلف عندما يصل العبارة الأخيرة " فلا يفيق أحد، ولا يأتيها رد، وهي لا تنتظر " ففي هذا ما يفسر التكرار الوارد في اللوحات المتقدمة.

والموضوع نفسه يتكرر في قصة بعنوان أمطار صيفية.

فالسيدة الستينية التي ترفع الافطار، وبقايا الأطباق، عن المائدة، وتعيد بعضها إلى الثلاجة، فيما تذهب ببعضها الآخر إلى المطبخ، مغرقا، أي الكاتب، في سرد التفاصيل عامدا ليشعر القارىء بما في هذا العمل المتكرر، الموصول، من إملال لامرأة في خريفها الستين، بعيدا عن الاحساس بأيّ تغيير، أو تجديد، فهو " روتين رحيم يجري على منوال واحد" و" رتابة وادعة" وتعاود المؤلف هنا مؤثرات من الفن السابع، فبعد انتهاء المشهد نستمع في العادة لمقاطع موسيقية تصويرية، غير أنه ههنا، عوضا عن الموسيقى، جاءنا بفقرة وزعت توزيعا غنائيا، وهي فقرة تتحدث عن شخص ما تعد المرأة له الإفطار ولكنه لا يفيق، ولا يلحق بها، ولا هي تنتظره، تماما مثلما رأينا في القصة الأولى شيخوخة، ومع ذلك فالحياة عندها رحيمة وادعة.

على أن الكاتب ياسر قبيلات يفاجىء القارىء، بعد التفاصيل التي ذكر، وكرر، عن الحياة التي تحياها هذه السيدة، بأنّ كل شيء قد انهار في لحظة، وأن الرعد يزمجر، ومغلاة الماء تصفر صفيراً حاداً، والبخار ينبعث بكثافة من فوهتها متسارعاً. وانتبهت من غفلتها لتجد أنها ما تزال تمسك في يدها بأول آنية أرادت تنظيفها فيما المياه تتدفق من الصنبور هباءً. ثم إذا بها، هي نفسها، على غير توقع، تنفجر باكية. فهل كان التفكير مجرد التفكير فيما يحق لها أن تفكر فيه، سببا في شعورها بأن ما مضى من عمرها لا يختلف عما مضى منذ لحظات؟ وهل صرفها التفكير عن الانتباه لما هي فيه؟

والحقّ أن هذه نهاية يترك فيها الكاتب للقارىء أن يتصورها على النحو الذي تقتضيه طبيعة التسلسل في القصة. وما تخللها من هواجس وتداعيات تصطرع في ذهن هذه المرأة. وقد يتصور القارىء أن هذه المرأة، في هذا العمر، من الأفضل لها ألا تفكر في شيء، ولا سيما فيما مضى، وإلا اكتشفت أنها بواسطة هذا التفكير لن تكون أفضل حالا من الماء المتدفق من الصنبور، أو البخار المندفع من فوهة المغلاة.

**جزع:**

وفي قصة أخرى بعنوان جزع يلجأ قبيلات إلى السرد العجائبي. فبطل القصة الذي نصغي له ويروي لنا ما يجري، حائرٌ بين كونه حالماً أو ميتاً. فهو يشعر بالجلبة من حوله، وبأناس كثيرين يلتفون حول سريره، متعجبا من اتساع الحجرة لهذا الحشد الكبير، غير أنه يراجع نفسه قائلا إنه ليس في سريره، وأنه لم يمت. واعتقد أنه يحلم. وتبوء محاولاته للتأكد من أنه غافٍ، أو ميت، بالإخفاق الذريع. ثم يستخلص بعد تردّد أن الفرق بين النوم والموت يكاد لا يلحظ، فهو في موته كمن يعود إلى النوم بعد إيقاظ قسّري. وهو في نهاية القصة يؤكد لنفسه أنه سيصحو فزعا من الكابوس.

وهذه القصة تصطدم لدى القارىء باستحالة التصديق، وبالتردد الطويل قبل أن يتقبل مثل هذه الحكاية، التي تخلو من التشويق الذي عرفناه في قصص سابقة، عرضنا لها، وتحدثنا عنها. فهل من الممكن أن يتحدث رجل مكفن، وأن يفكر وأن يشك، فيما إذا كان ميتاً أو يعاني من كابوس ؟ في واقع الأمر أن هذا غير مقبول ولكن القصة، بما أنها عجائبية تدفع بالقارىء إلى تجاوز هذا الاعتراض ليستمتع بالقصة باحثاً عن القيمة المعنوية لهذا، فالكاتب يريد أن يقول لنا على لسان هذا الشخص إن الموت كابوس، أو أنه كالحلم لا يخلو حتى من لذائذ العودة إلى النوم بعد يقظة قسرية.

وإشكالية هذا النوع من القصص هي أن التكثيف فيه، والقصر، وخلوه من الحكاية ذات البداية والوسط والنهاية، يورث الإحساس بخلو القصة من عناصر التشويق والتعرف، ويبدو الكاتب فيها وكأنه يرتدي مسوح الواعظ، ولكن طريقته غير المباشرة في قول ما يريد قوله هي التي تنقذ القصة من السطحية، والوقوع في فخ لغة الشعارات. وفي التوجه العجائبي ذاته جاءت قصته أشجار شعثاء باسقة.

**أشجار شعثاء باسقة:**

فبطل هذه القصة، إذا ساغت تسميته بطلاً، تضطره الظروف للدخول في مشرب، فتقع له بعض الأحداث الغريبة، فالنادل يقدم له الشراب الذي يريده من غير أن يتوجه إليه بسؤال عما يشرب، ويقدم له الحساء الذي يفضله على غيره، على الرغم من أنه لم يطلب هذا النوع من الحساء.. وعندما يتوجه إليه بسؤال عن الطريقة التي عرف بها نوع الحساء الذي يرغب في تناوله، أخبره النادل أنّ المشرب لا يقدم سوى هذا النوع من الحساء. وسرعان ما قدم له النادل حقيبة ادعى أنّ بطل القصة نسيها في المرة الأخيرة التي زار فيها المشرب. ولكن البطل أنكر أنها حقيبته، وأنكر كذلك أنه زار هذا المشرب من قبل، مع تسليمه بأن الحقيبة فعلا تشبه حقيبته التي تأكد منها، ومن وجود محتوياتها في الصباح. وعندما فتحها بناءً على طلب





النادل للتأكد من محتوياتها كانت دهشته عظيمة لكون الحقيبة تحتوي على أوراق، وقصص تمثل نصوصه فعلا، ومجموعة أوراق تخصه على الرغم من أنه لم يقم بكتابتها. وفي تلك الأثناء نظر إلى الخارج فإذا بباقة ورد على الأرض تكاد تجرفها مياه المطر. فيخرج في التو واعدا بالعودة مرة أخرى. وفيما كان يحاول أن يرسل بباقة الورد إلى السيدة العجوز، التي أقام في منزلها مدة، إذا بشخص يشبهه تماماً يقدم له شيئا ثقيلا، وعندما ينظر في ذلك الشيء الثقيل يكتشف أنه مسدس من النوع الذي يزهو هواة الأسلحة بامتلاكه. ويرجوه هذا الشخص بإلحاح أنْ يقوم بقتله. وبعد حوار اكتشف فيه البطل أنّ الشخص الذي يحاوره كريه ومقيت قام بقتله، واكتشف وهو ينظر إليه متخبطاً بدمه أنه يشبهه كثيراً. وعاد إلى المشرب، وعندما همّ بالجلوس خاطبه النادل قائلا إن المائدة محجوزة. وأن عليها أغراضا تخص الشخص الذي غادر لتوه، وسيعود في الحال. ولما حاول البطل إقناع النادل بأنه هو الذي حجز الطاولة، وأن الأغراض التي عليها تخصه هو، بما فيها الحقيبة التي أعادها إليه قبل لحظات، يصر الأخير على أن المائدة محجوزة لشخص آخر. وعندما قال للنادل اطمئن أنا هو الشخص، والآخر لن يأتي، ارتاب النادل، ونظر إلى يده، فرأى المسدس ما يزال فيها، وقال على الفور: إذاً قتلته؟ وسار إلى الهاتف طالبا الشرطة، وعند قدومهم للقبض على القاتل بطل القصة تم إلقاء القبض على الحلاق الذي أجبر على استخدام سلم طويل لعربة إطفاء للصعود، وناولوه مقصا كبيرا، وراح يقصّ الأشجار الشعثاء الباسقة. وفي تلك الاثناء انفجر البطل ضاحكاً وهو يرى خصلات شعره تتساقط على الأرض مع كل ضربة مقص.

من خلال هذا العرض لسياق القصة يلاحظ القارىء تداخل الشخصيتين: القاتل، والقتيل. وهذا مظهر من مظاهر القصة الحديثة. فالتباس الشخص بآخر، وتجاوز العلاقات السببية المنطقية بين الحوادث، يحيلنا إلى نوع من القصص يتخلى فيه الكاتب عن الحكاية بقالبها المألوف. علاوة على هذا التداخل بين الأشخاص، وتخطي العلائق المنطقية بين الحوادث، نجد الكاتب يجنح إلى تصوير التماهي بين البطل والأشياء من حوله، فعدا عن كونه يلتبس بالشخص الآخر الذي يشبهه كثيراً، يلتبس أيضا بالأشجار المزروعة في الجزيرة الوسطية، بدليل أن مقص الحلاق كان يقص شعره وهو يشذب تلك الأشجار.

وهذه القصة بما فيها من تشكيل عجائبي أكثر تعقيدا، وتركيبا، من القصة الأولى(شيخوخة) أو الثانية (فزع) فهي بما فيها من الامتداد، والحوار، وتعدد المواقف، والأشخاص، أضفت على السرد العجائبي شيئا من التشويق، الذي يجعل القارىء يتلهف لمعرفة ما ستنتهي إليه. وكان هذا إيذانا بنجاح الكاتب في تحقيق ما يصبو إليه من كتابة القصة بهذا الأسلوب الغريب.

**مفلح العدوان:**

وغير بعيد عن هذا ما نجده في مجموعة مفلح العدوان الموسومة بالعنوان "موت لا أعرف شعائره".

ففي القصة الأولى التي حملت المجموعة عنوانها موت لا أعرف شعائره نجد أحد الأشخاص على وشك أن يحتسي كأسه الرابع وهو أمام شاشة الحاسوب، ثم فجأةً يتنزل الأمر عبر بريده الإلكتروني بضرورة أن يرحل، وهو على مشارف الأربعين من العمر، وهذه استعارة للدلالة على الانتقال من عالم الشهادة إلى العالم الآخر، إذ يتم تخزينه بعد أن يلفظ رقمه السري ثلاثاً. ويسلمنا هذا الموقف إلى حكاية أخرى عن المبرمج العظيم الذي بيده الأمر والنهي، فيحتفظ بهذا ويقرر ترحيل ذاك، ولا يتطلب منه الأمر سوى مداعبة أزرار لوحة المفاتيح على طريقة كن فيكون. ثم إذا به في الفردوس أو في الجحيم، لا فرق.

وهذه القصة تتنقل بنا ما بين الحياة والموت، فالراوي الذي ينشطر الى نصفين، نصف حاضر يستعمل ضمير المتكلم، ونصف غائب يستعمل ضمير (الهو) اختلطت ملامحه بألوان الشاشة. هذا الراوي لا يعرف إن كان حياً أو ميتاً، في العالم الأرضي أو أنه في العالم الآخر، ولهذا يدق الجدران من حوله في المكان الضيق، فلا يعرف إن كان في قرص مدمج تمّ التحفظ عليه مثل فايروس أو أنه في قبر، ولكنه لا يذكر أنّ الملاك جاءه ليسأله عن الخير الذي فعله في دنياه، أو الشر الذي كان أحد دعاته، ومريديه قبل أن يصبح رهين هذه الحفرة. وعندما يستجاب لما يتوهمه قرعا على الجدران، تنفتح أمامه شاشة كأنها فوهة قبر متداخلة الخطوط والألوان. والمبرمج العظيم يواصل لعبته على جهازه، وعندما يعجبه ذهول المخلوق الذي تم دفنه يتساءل: "ماذا لو عرف هذا الكائن أنه لا دنيا عاش، ولا آخرة تنتظره، هل سيصدق، أم أنه سيكابر بعد أن أدمنّ الوهم واعتاده؟ "ومع أن التهديد والوعيد لم يتحقق، ولا جاءه من يعبث بأسراره الأولى، وينبش ماضيه الخفي، نجده يتبّصر حوله فيرى فضاءً متسعاً كأنه الفردوس، فيركض باتجاهه وسط قهقهة ساخرة من المبرمج. وعلى كل فإن هذا المبرمج لا يتيح للكائن أن يبلغ ما أراده، أو أن يصل إلى مبتغاه: (كان أجدى له لو بقي راقداً مع فراغ زجاجته) وتعود الظلمة لتحيط به من جديد، أما حنينه إلى الوهم فيسوقه إلى معاناة أخرى، هي النار التي تحيط به، وتحرمه كل فرصة في الهروب، "أردت الهروب فأحاطت بي النار، وأيقنت أن كفة خطاياي رجحت على الكفة الأخرى الملأى بالفراغ، وهذا هو عذابي."

أخيراً يكتشف الراوي، الذي يلعب دور البطل في القصة، أنّ ما مرّ فيه لا يتعدى كونه أثراً من آثار الصداع الذي تسببه له رداءة الخمرة "أحاول أن أعصر الصدغين كي يتوقف النبض في الرأس. جمجمتي ما عادت تستطيع الصمود، والصداع يفتح أقفال الرؤى والأحلام والأفكار والأسئلة.. كل شيء مشوش، في الذاكرة."

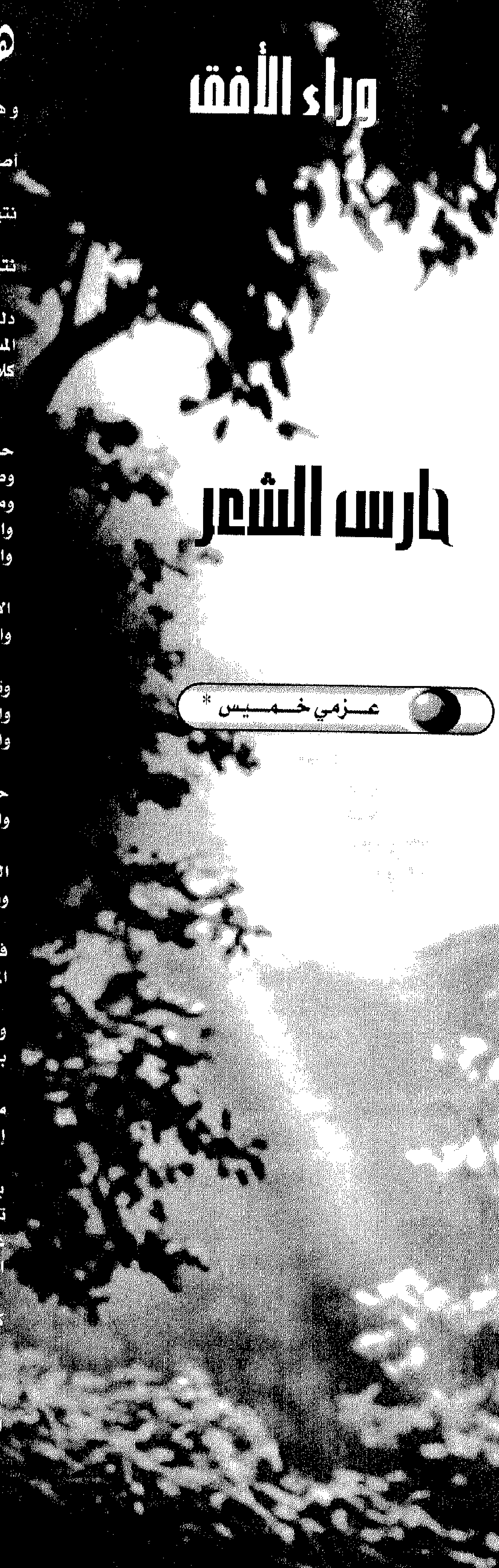
وعلاوة على أن القصة تمثل شكلا جديدا يبنى على انشطار الشخصية إلى اثنتين، ووقوعها بين نهايات حادة، ومتباينة، بين الفروغ من الكأس والاختباء في قرص مدمج، أو قبر معتم، بين الاتجاه نحو فضاء متسع يظنه الفردوس وآخر محترق يظنه الجحيم، علاوة على ذلك كله، فإن القصة تقودنا أيضا إلى ضرب من الانتفاع بالحواسيب، فكأنّ القصة من هذه الناحية دليل على الالتفات نحو ما يحيط بنا من تقدم تقني لم يعد بالإمكان تجاهل أثره.

وخلاصة التجوال في هذا العدد من المجموعات القصصية أنه، في الوقت الذي يواصل فيه بعض الكتاب، مثل مفلح العدوان، وياسر قبيلات، التوجه إلى الكتابة الحداثية، أو كتابة ما بعد الحداثة، إذا ساغ التعبير، نجد آخرين يمزجون بين قصة تعتمد على القالب التقليدي، المألوف، مهتمين بالحكاية سردا وترتيبا وتشويقاً، مع مراعاة أن يكون لها ابتداء ووسط ونهاية، وأخرى تقترب من القصة الحداثية .وآخرين يكتبون هذا اللون من القصص إلى جانب الحداثي. مع ملاحظ أن من يكتبون قصة الحداثة وما بعدها يجنحون إلى استخدام السرد الغرائبي تارة، والعجائبي تارة أخرى، وفي كل إفادة، إن لم تكن في تعميق الإحساس بجدية المضمون، فعلى الأقل الإحساس بطرافة المبنى.

* كاتب وأكاديمي أردني

# حارس الشعر

عـزمي خـمـيس *



هل مات الشعر حقا ، كما قال الشاعر الكبير أحمد عبد المعطي حجازي في مقالة له مؤخرا؟

و هل يشكل انفضاض الجمهور عن حضور أمسيات الشعر دليلا على موته؟

وهل امتناع دور النشر المعروفة عن طباعة دواوين الشعر حاليا إلا إذا دفع أصحابها كلفة طباعتها ، دليلا آخر؟

وهل صعود نجم الرواية و السرد عموما خلال السنوات العشرين الأخيرة هو نتيجة لموت الشعر أو سبب له؟؟

وهل ساهمت قصيدة النثر فيما يقال، في الإجهاز على الشعر!!! أم أنها ظهرت نتيجة موته!!

الحقيقة أن القول بموت الشعر العربي يشكل حكماً عاماً لا يستطيع أحد أن يقدم دليلاً عليه، ذلك أن المرء لا يزال يعثر - وإن كان بصعوبة بالغة- على شعر جيد، رفيع المستوى يلامس ما تبقى من ذائقة الشعر التي خربها هذا الزمن المتخم بطوفان كلامي مقروء ومسموع ومرئي لم يحدث مثله في التاريخ!!

لنأخذ الأمر بشيء من التأمل والهدوء.

فالشعر العربي رافق هذه الأمة منذ ألفي عام تقريباً، تردد صداه بين القبائل في حلّها وترحالها، في حروبها وسلامها، وتغلغل في نسيجها الداخلي وامتزج بجيناتها، وصدح في جنبات حياتها كلها، في مدنها الجديدة، في قصورها وبيوتها، في شوارعها ومجالسها وحاناتها، وكان حاضرا في ثنايا مشاعرها وأحاسيسها، في الحب والحرب، والفرح والبكاء، في الجدِ واللهو، في الحكمة والطيش، في الحقد والصفح، في الرثاء والتشفي، في المدح والذم.

وألقاه الشعراء في المجالس وحلقات العلم، وسهرات الأنس، وساحات القتال، وعلى الأطلال، وعلى ضفاف الأنهار، وعلى مسامع الحبيب والعدو، القريب والبعيد، الأمير والفقير.

أنشدوه لكل الأسباب التي تخطر على البال، تكسباً، وفخاراً، ومنافسةً، وتظرفاً، وتقرباً من حاكم، أو حبيب، وانشغل به النسّاخ والوراقون، ورجال اللغة والبلاغة، والرواة، والمؤرخون، والموسيقيون، والمطربون، وتوارثته الأجيال، وتعهدته الجامعات والمدارس، وغاص فيه النقّاد شرحاً وبحثاً وتحليلاً ومقارنة، وتأريخاً وتحقيقاً.

لا غرابة أن يكون الشعر ديوان العرب، وسجلهم الحافل، ووثيقتهم العظيمة التي حفظت حياتهم في جوانبها التاريخية، والإجتماعية، والسياسية، والأدبية، والإقتصادية.

وطوال هذه الحقب، وبفعل هذه الرفقة الحميمة بين العرب والشعر، تشكلت الذائقة العربية، وكان السماع عنوانها الأبرز، والأذن المرهفة المبرمجة على موسيقاه وبحوره ووقع كلماته بابها الأوسع.

موسيقى الشعر هي التي صاغت الذائقة العربية، وهي التي ساعدت على حفظه في الذاكرة، وهي الروح التي تسري في الكلمات وتمنحها تلك الطاقة على تفجير المشاعر، وإيقاظ الأحاسيس، وجذبها إلى هذا الكلام ذي الإيقاع المنتظم الجميل.

الموسيقى باعتبارها لغة عالمية عابرة لحدود اللغات والألسنة، تقع في مرتبة أعلى وأرقى من اللغة ذاتها ولهذا يكتسب الشعر روعته من ارتفاع اللغة إلى أفق الموسيقى بإيقاعاتها وأوزانها وسحرها وهذا هو سرُ تأثيره العميق.

لهذا نستطيع القول إن بداية خراب الشعر العربي جاءت مع بداية التخلي عن موسيقاه وإيقاعاته وتفعيلاته، الأمر الذي أفرغ الكلام من أرقى العوامل التي ترفعه إلى المستوى الشاهق للموسيقى والذي يجعل منه شعراً حقيقياً.

الذائقه العربية للشعر التي ترسخت عبر آلاف السنين لا يمكن تغييرها بالتنظيرات عن الموسيقى الداخلية، أو الإنزياحات اللغوية، أو الصور الشعرية، أو تفجير اللغة، أو ضيق قوالب الشعر عن استيعاب المضامين الجديدة وكلها تبريرات غير منطقية ولا علمية تخفي غياب الشاعرية حيناً، والرغبة في التمسح بأذيال الشعر المترجم أحياناً أخرى.

لقد تغير العصر والزمان، وربما لم يعد متاحاً أن يلقى الشعر على جمهوره كما كان في أزمان سابقة.

لكن الذي يقرأ الشعر في بيته، لا يزال يقرأ الشعر بأذنيه أولاً.

لا نشك أن الذائقة العربية للشعر لا تزال محتفظة بوهجها الكامن تحت رماد الخراب الكلامي الهائل، ولذلك يُعرض الناس عن هذا الذي يسمى شعرا، لأنهم في الحقيقة إنما يعرضونه على ذائقتهم الراسخة، فترفضه ولا تستسيغه.

لم يمت الشعر، لأن هنالك ذائقة تحرسه وتبحث عنه، وتستشعره عن بعد.

* كاتب اردني

# يرى أنه حان الوقت لإغلاق السجال حول قصيدة النثر

# الدكتور يوسف بكار: ثمة شعراء كثيرون وشعر كثير.. لكن أين "الشعرية"؟!




**يعتبر الدكتور يوسف بكار علماً من أعلام الثقافة الاردنية وواحداً من أهم رواد النقد العربي قديما وحديثاً، بالإضافة إلى المقارنية والترجمة الأدبية وتحقيق النصوص. والدكتور بكار مولود في عام ١٩٤٢ وحاصل على درجة الدكتوراه في الأدب: النقد الأدبي من كلية الآداب بجامعة القاهرة في عام ١٩٧٢. وحصل على درجة الماجستير في الآداب: الأدب العباسي من كلية الآداب بجامعة القاهرة في عام ١٩٦٩. وهو أستاذ بقسم اللغة العربية وآدابها في كلية الآداب بجامعة اليرموك.**



ويجيد بكار اللغتين الفارسية والإنجليزية، ولديه الكثير من الدراسات حول القضايا الشعرية المعاصرة مثل: "من بوادر التجديد في شعرنا المعاصر"، و"فدوى طوقان: دراسة ونصوص ومختارات"، وكذلك "إبراهيم طوقان: أضواء جديدة" و"عبد المنعم الرفاعي: دراسة ونصوص وحوارات ومختارات" و" عبدالله الفيصل: دراسة ومختارات"، كما لديه العديد من الدراسات في النقد الأدبي منها "العين البصيرة: قراءات نقدية، كتاب الرياض(٨٦)"، و"النقد الأدبي: إضاءات وحفريات"، و"أوراق نقدية جديدة عن طه حسين"، و"الترجمة الأدبية: إشكاليات ومزالق". وهو أيضا من المطلين على الثقافية الفارسية، فهو يتحدث الفارسية بطلاقة ولديه الكثير من الترجمات عن عمر الخيام و"رباعيات الخيام". فقد ترجم "الترجمات العربية لرباعيات الخيام: دراسة نقدية"، و"الأوهام في كتابات العرب عن الخيام"، و"جماعة الديوان وعمر الخيام"، وله في التحقيق "رباعيات عمر الخيام: ترجمة مصطفى وهبي التل (عرار) تحقيق واستخراج أصول ودراسة"، و"عمر الخيام والرباعيات في آثار الدارسين العرب"، بالإضافة إلى العديد من الإنتاج المترجم إلى الفارسية.

وقد عمل د. يوسف بكار في الكثير من الجامعات العربية مثل جامعة قطر في الفترة ١٩٩٥ -١٩٩٧، وكذلك في جامعة مشهد بإيران في الفترة ١٩٧٢ - ١٩٧٨. وهو عضو في العديد من لجان تحكيم الجوائز مثل "لجنة تحكيم جائزة مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري- نقد الشعر- الكويت" و"لجنة تحكيم جائزة الملك فيصل العالمية - السعودية" و"لجنة تحكيم جائزة الشعر- الهيئة العامة للشباب والرياضة- قطر".

في هذا الحوار إطلالة على عوالم الدكتور بكّار الأدبية والنقدية، وعلى اهتمامه الكبير بعمر الخيام ورباعياته ومشروعه حول حقيقة الخيّام وحياته وأعماله.

### مشروعك النقدي

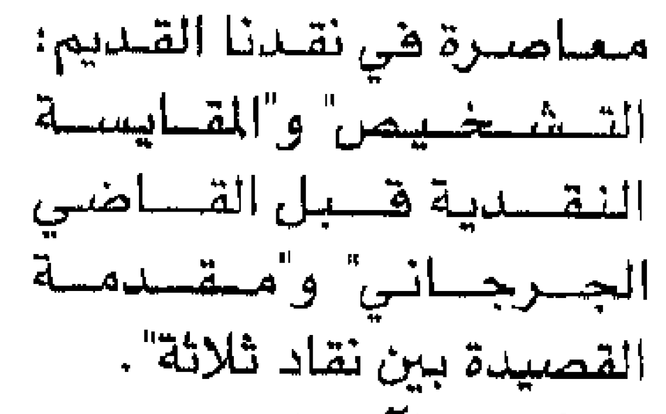
*** المطل على تجربتك النقدية يلاحظ اهتمامك بالنقد القديم، ما جديدك في هذا الموضوع؟**

- في البدء، أود أن أنبه على أنني متعدد الاهتمامات النقدية، ناهيك بالدراسات الأدبية قديمة وحديثة وبالمقارنية والترجمة الأدبية وتحقيق النصوص. فكتاباتي في النقد الحديث لا تقل (كمّاً وكيفاً) - كما يقال- عنها في

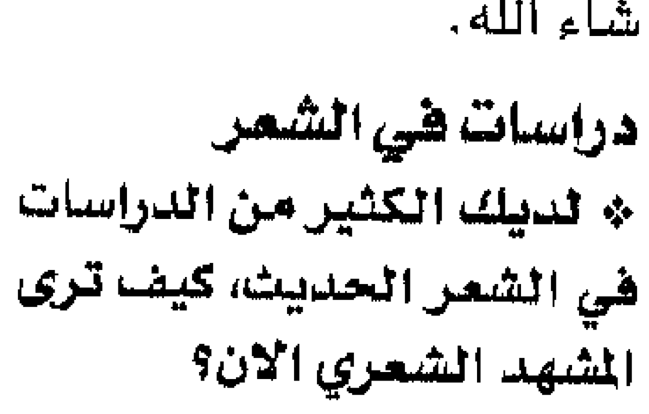
النقد القديم، لأن صلب تخصصي الدقيق في النقدين معاً أي النقد الأدبي عامة كما يتمثل في رسالتي للدكتوراه "بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث" في عام ١٩٧٢، وفي دراساتي التالية الكثيرة الأخرى ككتاب "من بوادر التجديد في شعرنا المعاصر" (١٩٩٠ - ١٩٩٥)، و"أوراق نقدية جديدة عن طه حسين" (١٩٩٤ - ٢٠٠٦) و"الرحلة المنسية: فدوى طوقان وطفولتها الإبداعية" (٢٠٠٠)، و"إبراهيم طوقان: أضواء جديدة" (٢٠٠٤) وكتبي الثلاثة الأخيرة عن فدوى كذلك وعبد الله الفيصل وعبد المنعم الرفاعي (٢٠٠٤). فضلا عن بحوث ودراسات ومقالات كثيرة نشرت في المجلات والصحف وكتب التكريم التي أدرجت أكثرها في كتبي "قراءات نقدية" (١٩٨٠ - ١٩٨٢ - ١٩٨٦) و"قضايا في النقد والشعر" (١٩٨٤)، و"العين البصيرة: قراءات نقدية" (٢٠٠١). ففي هذه الكتب الثلاثة دراسات نقدية قديمة وحديثة. وسيصدر قريباً كتاب جديد آخر عن إبراهيم طوقان يمكن عدّه جزءاً متمماً لكتابي الأول عنه.

أما اهتماماتي بالنقد القديم فهي، فضلا عما ذكرت، متواصلة كتباً وبحوثاً ومقالات، وأنا معني - في المقام الأول - بالقضايا التي تحظى بعناية الباحثين والدارسين والنقاد والتي ما أنفكُّ أفتش عنها وأحفر عليها، وقد تيسر لي منها - إلى الآن - عشر "حفريات" - إن جاز التعبير - هي التي ستصدر في كتاب عنوانه "حفريات في تراثنا النقدي"، منها مثلا "عكس الظاهر: مصطلح عربي تليد في التأويل الأدبي" و"من قراءات نقادنا الجديدة" و"نقد الشعر بالشعر" (ابن الرومي والناشىء الأكبر نموذجاً) و"الإطار الشعري وفلسفته الإبداعية في النقد العربي القديم" و"أصول عمود الشعر في قواعده ومعاييره" و"قضايا معاصرة في نقدنا القديم: التشخيص" و"المقايسة النقدية قبل القاضي الجرجاني" و"مقدمة القصيدة بين نقاد ثلاثة".

وأعمل الآن على بحث مهم عنوانه "(الاختلاس) سرقة أم تناص؟" تليه دراسات وبحوث أخرى في السلسلة نفسها إن شاء الله.







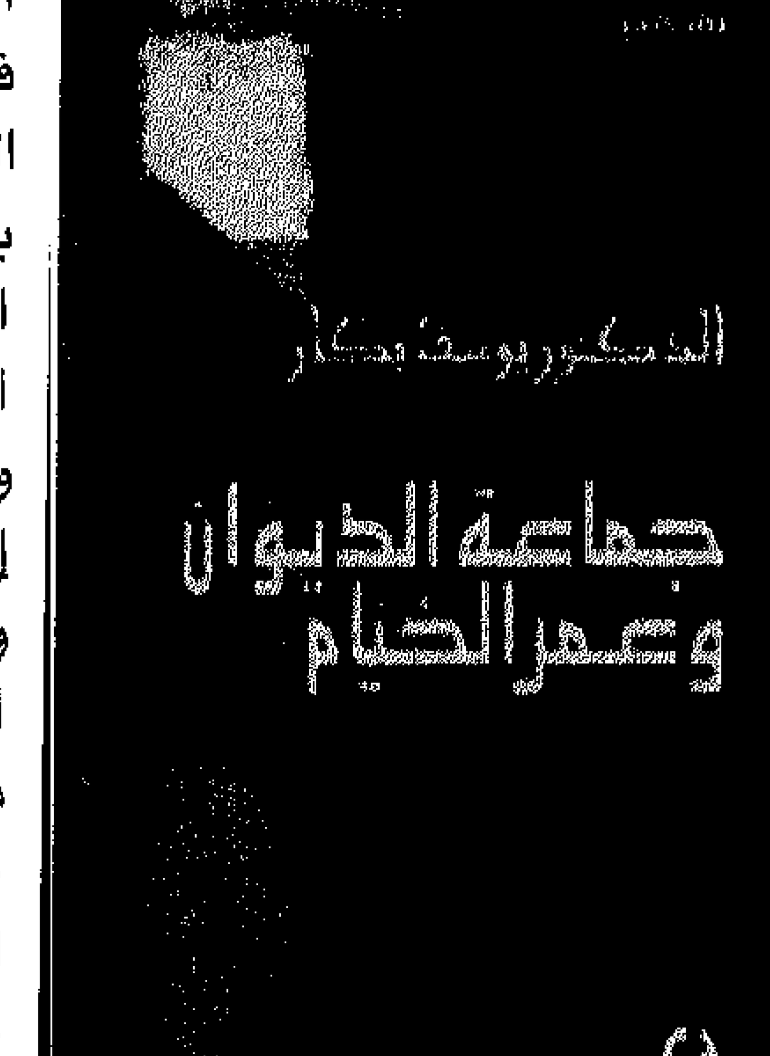


**دراسات في الشعر**

**❖ لديك الكثير من الدراسات في الشعر الحديث، كيف ترى المشهد الشعري الآن؟**

- المشهد الشعري بخير إلى حدّ ما. والخير في أمتي إلى يوم القيامة كما يقول رسولنا الأكرم - بحيث لا نعدم أن نجد شعراء من ذوي "الشاعرية" في ذواتهم و"الشعرية" في شعرهم؛ لكن الشعر- عموماً - في تراجع نوعيّ باستثناء عدد قليل من الشعراء في مختلف البلدان العربية. ثمة شعراء كثيرون وشعر كثير (من حيث الكم في الحالين)، لكن أين "الشعرية"؟! سؤال يجيب عنه "سيل" ممّا يسمّى "دواوين" تطالعنا بكثرة هنا وهناك وهنالك محشوة بالتهويمات التي يعدّها أصحابها صوراً وأخيلة حديثة، وبالأساليب الفجة واللغة الغريبة مما يطلق عليه "تفجير اللغة" وأكثرها - مع الأسف الشديد - تفج حتى بالأخطاء النحوية والإملائية، ناهيك عن المعاني الألغاز والمضامين التي لا صلة لأكثرها بالإنسان والحياة!

لقد كثر "المتشاعرون" كثرة مفرطة في كلّ ضروب الشعر: الشطريّ والتفعيليّ والنثري (قصيدة كما تسمّى)؛ ودور النشر والمجلات والصحف والحمد لله، الذي لا يحمد على مكروه سواه، سخية في بث ما ينفث به هؤلاء دون حسيب أو رقيب نقدي! رحم الله أيام الزمن الشعري الأصيل والشعراء الشعراء قديماً وحديثاً من امرئ القيس والمتنبي ومن بينهما وبعدهما حتى الجواهري والأخطل الصغير وعمر أبو ريشه وقبلهم شوقي وحافظ إبراهيم، وبعدهم السيّاب وخليل حاوي وصلاح عبد الصبور وفدوى طوقان مثلاً لا حصراً.









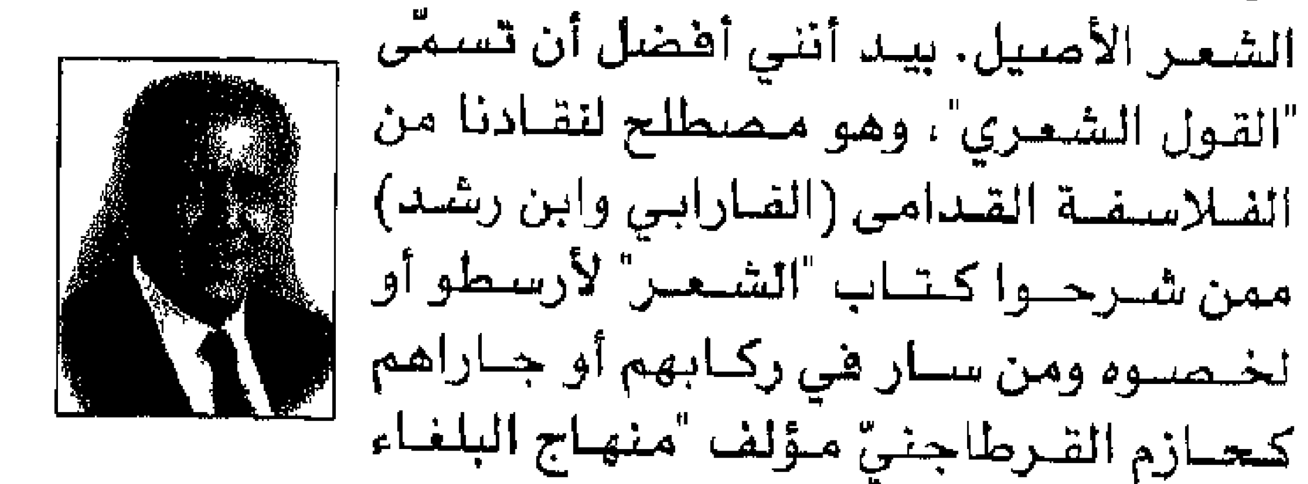
**❖ هل تعتقد أنه حان الوقت لإغلاق السجال حول قصيدة النثر؟ وكيف ترى هذه القصيدة؟**

- أحسب أن نعم بعد أن مضى زمن قصير على تجريبها والجدل فيها، وإن لم تنجب في العقود الأخيرة شعراء - على كثرتهم - كالرواد فيها من مثل توفيق صايغ ومحمد الماغوط، بل أضحت نهباً كبحر الرجز بين بحور الخليل بن أحمد - أي (حماراً) ومعذرة للاستعمال - يمتطيه كثيرون من الشعراء، وأي شعراء؟! وبعد أن قلّ مناوؤها من الشعراء والنقاد وغيّر بعضهم أو تخففوا من مواقفهم حيالها كمحمود درويش وعز الدين المناصرة مثلاً.





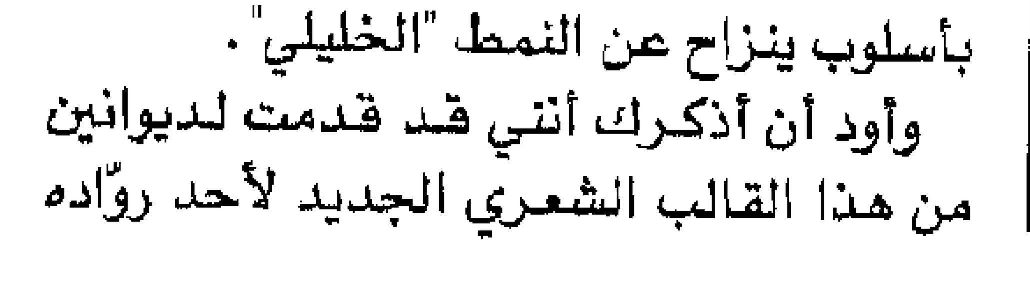
أمّا عن رأيي أنا فيها، فقد ذكرت غير مرّة أنه لا تهمني الأشكال الشعرية بل تهمني "شعريتها" وما تحمله في أحشائها من سمات فنيّة تؤهلها لأن تحسب في الشعر الأصيل. بيد أنني أفضل أن تسمّى "القول الشعري"، وهو مصطلح لنقادنا من الفلاسفة القدامى (الفارابي وابن رشد) ممن شرحوا كتاب "الشعر" لأرسطو أو لخصوه ومن سار في ركابهم أو جاراهم كحازم القرطاجنيّ مؤلف "منهاج البلغاء وسراج الأدباء".



أما مصطلح "قصيدة النثر" فمصطلح وافد كان الشاعر أدونيس (علي أحمد سعيد) أولّ من بشر به واستعمله في مقالة "في قصيدة النثر" بمجلة "شعر" عام ١٩٦٣ بعد أن لقفه من الفرنسية "سوزان برنارد"، مؤلفة كتاب "قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا" الذي كان أطروحتها للدكتوراه.

أحسب أن أقرب ما ينطبق على هذا النمط من الشعر، فضلاً عن القول الشعري، هو مصطلح "الشعر الحر" المرسل من الوزن والقافية في منبته الأول، غير أننا - سامحنا الله - استعرناه ووسمنا به خطأ وتوهماً "شعر التفعيلة الموزون المقفّى بأسلوب ينزاح عن النمط "الخليلي".

وأود أن أذكرك أنني قد قدمت لديوانين من هذا القالب الشعري الجديد لأحد روّاده







في الأردن، هما "كذلك" (٢٠٠١) و"ساعد أيامي بموتك" (٢٠٠٤) للشاعر "نادر هدى" واسمه الحقيقي "نادر قاسم محمد قواسمة"، ناهيك بتعريفي بهذا النمط الشعري في كتابي "في العروض والقافية" (١٩٨٤ ـ ١٩٩٠ ـ ٢٠٠٦).

**❖ لماذا يكثر التناص في الشعر العربي الحديث؟**

– التناص مظهر إبداعي صحيّ يكثر عادة عند الشعراء من أهل المطالعة والقراءات الكثيرة في الآداب شعراً ونثراً وفي المعارف كافة – مما يوفّر لهم مخزوناً وأطراً فنية مساعدة تعلق كثيراً بالذاكرة، لا سيما ما يحفظ كالشعر مثلاً. ألم يكن النقاد والقدامى ينصحون الشعراء تحديداً والمبدعين عامة، برواية الشعر الكثير وحفظه ثم نسيانه أو تناسيه؟ لماذا؟ لأنه لا مندوحة للشاعر، والحال هذه، من أن يفيد تلقائياً دون أن يدري من هذا المخزون الذي تنهال به الذاكرة عليه فينداح في إبداعه في عجينة تناصية نسغية اندغامية تترجح بروزاً وخفاء وفقاً لذات الشاعر الإبداعية وبراعته الفنية في الخلق الشعري.



وكما يكثر التناص، تكثر "السرقات"، فكم من قصائد أو مقاطع من قصائد كشف النقاب عن سرقتها سرقة حرفية أو محوّرة! وما خفي أعظم، ألم أقل لك قبل قليل رحم الله زمن الشعر والشعراء؟!

**❖ يقال إن نقاد الشعر الحديث اهتموا بالجوانب التقنية في القصيدة على حساب المعنى. ما تعليقك على هذا؟**

– هذه مقولة صحيحة إلى مدى بعيد كي لا "أعمّم". السبب هو "تبني" كثيرين للنظريات والمناهج النقديّة الغربيّة عشوائياً – ولست من الرافضين لأخذ المفيد المناسب عن الآخر- ليحسبوا في المعاصرة والحداثة وما بعدها، لكن دونما تروٍّ أو انتقاء مناسب أو تمحيص وبحث عن جذورها الفلسفية وسياقاتها المعرفيّة والاجتماعية والسياسية كذلك؛ مما أدّى إمّا إلى التخبط حتى في الجوانب التقنيّة لعدم فهمهم الدقيق لمصطلحاتها وإمّا إلى التحذلق والتباهي في الإكثار من الرسوم والمعادلات والخطوط البيانيّة ومن إحصاء الحروف والأفعال والأسماء وغيرها ناسين أو متناسين أن الشعر، لا النظم، أساسه "الموهبة" أولاً، وليس "الصناعة" بمفهومها العلمي، وإن لا مندوحة عن شيء منها في ما يسمّى مرحلة "التثقيف" أو "التهذيب" أو "التحكيك"، وهي المرحلة المتراخية عن زمن القول كمّا يعرّفها حازم القرطاجني، أي مرحلة ما بعد خلْق القصيدة بغية تفقد الشاعر ونقده هو لها قبل أن يذيعها في الناس ليجنبها وينقيها مما قد يكون علق بها من شوائب شتى.

لقد شغل الأكثرون بما ذكرت عمّا في النصوص من معالجات لقضايا النفس والحياة والمجتمع بما يموج فيه من نوازع ومشكلات ومسرّات أيضا هي أحرى بالعناية وللاهتمام، وإلاّ لماذا الأدب؟!

**❖ يكثر الحديث عن الدور الذي يجب أن تكون عليه القصيدة الشعريّة. فهناك من يطالب بأن تكون قصيدة جمالية بعيدة عن الأحداث القوميّة والسياسية، وهناك من يطالب بأن يكون لها دور اجتماعي. ما تعليقك على هذه الآراء؟ وكيف ترى القصيدة الشعريّة التي تمثّل الشعر الحقيقي؟**

– ما تذكرينه يعبر عن مدرستين نقديتين أو يعيدنا إليهما ويذكرنا بهما، هما "الفن للفن"، و"الفن للمجتمع"، وكلتاهما، في رأيي، متطرفة، لأن القصيدة عندي "خطاب جمالي" في موضوع ما من موضوعات الحياة على اختلافها. وليس ثمة من قيمة لأي نتاج شعري يخلو من جماليات الشعر ولا تكون له رسالة ما. الشاعر الحقيقي لا يعجزه أن يجمع بين هاتين الحسنيين، ولنا في الراحلة فدوى طوقان، مثلاً، خير شاهد.

لقد اعترفت هي نفسها في غير حوار من الحوارات معها أنها فخورة بعدد كبير من قصائدها من مثل "أنشودة الصيرورة" و"الفدائي والأرض" و"حمزة" و"آهات أمام شباك التصاريح"، لأنها – كما تقول – وثائق تاريخية عن زمن الاحتلال انبجست من سياقات وأحداث بعينها دون أن تتشوه جماليات الشعر وسماته الفنية فيها. أليست القصيدة في أجدّ الاتجاهات النقدية الشمولية "بنية وحدثاً"؟

### عمر الخيام والرباعيات

**❖ ما سر اهتمامك بعمر الخيام وبالرباعيات ومحاولات البحث عن حقيقة الخيام والرباعيات معاً؟ متى بدأ هذا الاهتمام وكيف؟ وإلى أين وصلت في هذا البحث؟**

– دعيني أصارحك أنني لم أكن، في البدايات، أعرف عن الخيّام سوى اسمه وما كانت تغنيه أم كلثوم من رباعيات من ترجمة أحمد رامي؛ لكنني لما ذهبت إلى إيران معاراً لتدريس العربية وآدابها في "جامعة الفردوسي" بمدينة مشهد المقدسة ورغبت في تعلم اللغة الفارسية، الذي كان الهدف الأول من ذهابي إلى هناك، ألفيت رغبة مماثلة لتعلم العربية عند المرحوم الأستاذ الدكتور غلا محسين يوسفي، الذي أصبح صديقاً حميماً من بعد والذي كان رئيساً لقسم اللغة الفارسية وآدابها ومن الأساتذة والعلماء الإيرانيين المعاصرين المشهود لهم في إيران وخارجها. اتفقنا (هو وأنا) على تبادل تعلّم اللغتين، وكانت معرفته بالعربية أفضل من معرفتي بالفارسية. كانت البداية أن نكتب جملاً قصيرة بالإنجليزية يترجمها هو إلى العربية وأصححها أنا وأترجمها إلى الفارسية ويصححها هو. ولمّا تدرجنا إلى الأفضل والأحسن والأصعب، فضلاً عن الشروع بالكلام باللغتين، أضحت بعض (الرباعيات) من مواد دروسه لي لترجمتها إلى العربية. من هنا انزرعت (بذرة) الاهتمام بالخيام والرباعيات، وظلت "مخبوءة" حتى ذهبت إلى جامعة قطر في إجازة التفرغ العلمي الأولى من جامعة اليرموك عام ١٩٨٤، للتدريس وبقيت ثلاث سنوات.

هناك عرف المسؤولون، وعلى رأسهم مدير الجامعة آنذاك المرحوم الدكتور محمد إبراهيم كاظم، أنني أعرف الفارسية وعلى اطلاع على آدابها، فأحسنوا الظن بي وكلّفوني بدراسة الترجمات العربية لرباعيات الخيام – وأنفقوا من أجلها كثيراً، نفقات سفر وأثمان مصادر ومراجع ومكافأة. ولقد تمخض عن ذلك كله بعد ثلاث سنوات كتابي الأول في الخيام "الترجمات العربية لرباعيات الخيام: دراسة نقدية" الذي طبع على نفقة الجامعة عام ١٩٨٨، فكانت البداية الحقيقية والأهم في ولوج عالم الخيام الفسيح الذي ما زالت أرجاء منه في حاجة إلى اكتشاف. بهذا انفتحت أمامي الأبواب فيه على مصاريعها – لكثرة ما قرأت فيه وعنه بالفارسية والعربية والإنجليزية. ففي العام نفسه الذي صدر فيه الكتاب المذكور أصدرت كتابين آخرين كنت أعمل عليهما معه جنباً إلى جنب، هما: "الأوهام في كتابات العرب عن الخيام" (١٩٨٨)، و"عمر الخيام والرباعيات في آثار الدارسين العرب" (١٩٨٨).

وهداني بحثي المتواصل عن الخيام – من خلال اشتغالي بالكتاب الأم – إلى العثور على مخطوط ترجمة شاعرنا عرار (مصطفى وهبي التل) لعدد من الرباعيات تعود إلى عام ١٩٢٢، فحققتها وصححتها بعد أن استخرجت أصولها من المصدر الذي ترجم عنه وقدّمت لها بمقدمة ضافية عن تدرج عرار في الاهتمام بالخيام وتعلقه به وعن ترجمته من حيث أهميتها التاريخية وقيمتها الفنية، بنحو ما، بين الترجمات العربية الكثيرة الأخرى التي تصل إلى السبعين. وطبعت طبعتين، إلى الآن، ببيروت وعمان (١٩٩٠ – ١٩٩٩)، فكنت أول من أذاعها على الملأ.

لم أقف عند هذا، إنما تابعت المسيرة، فتكشفت لي مشكلات ومزالق أساسية في ترجمة كثير من المصطلحات والمفاهيم في الرباعيات عند عدد من المترجمين العرب والأجانب، هي التي أدرجتها في كتابي "الترجمة الأدبية: إشكاليات ومزالق" (٢٠٠١)، وأتبعت هذا بكتاب أزعم أنه الأول من نوعه، هو "جماعة الديوان وعمر الخيام" (٢٠٠٤) الذي عرضت فيه لاهتمام عباس محمود العقاد وعبد الرحمن شكري وإبراهيم المازني وجهودهم في الخيام تعريفاً وترجمة رباعيات وتأثراً ينبىء عن وثيقة مهمة في الأدب العربي المقارن تعود، عند العقاد تحديداً، إلى عام ١٩٠٨، وتثبت أن بدايات الأدب المقارن عند العرب كانت شرقيّة شرقية وليس شرقية غربيّة.

وأنا منهمك، الآن، رغبة في مواصلة الكشف عن حقيقة الخيّام والرباعيات، في عملين مهمين آخرين إخال أنهما سيغيران النظرة السالبة غير الحقيقية المتوارثة عمّن لقب قديماً بـ "الحكيم" و"حجّة الحق" ورباعياته؛ وهي أنه كان ماجناً ولا أدرياً وصاحب لذّة يؤمن بالتناسخ وأن رباعياته كثيرة العدد جداً. الأول "عمر الخيام، آثاره العربيّة (غير العلميّة) وأخباره في كتب التراث العربي" والآخر: ترجمة كتاب "دمى باخيام" (وقفة مع الخيام. هذه هي الترجمة الحرفية، بيد أنني أترجمه بهذا العنوان "بحثاً عن الخيام والرباعيات" لأن هذا هو موضوعه)، للعلامة الإيراني المرحوم علي دشتي، وهو يصب – كما الكتاب الأول – في الاتجاه نفسه من حيث العدد الحقيقي للرباعيات الذي جعل يزداد كلمّا ابتعدنا عن عصر الخيام (القرن الخامس الهجري)، ومن حيث تحري وجه آخر للخيام من خلال شعره العربي القليل ومقدمات كتبه العلمية، التي تشي بشيء أو أشياء من التوجس والتحفظ، وجوابات رسائله الفلسفية التي كان يُسأل عنها. فضلاً عما تبدى لي من تأثرات أخرى له. وقد كان يعرف العربية ويؤلف بها وينظم الشعر، الشعر العربي، غير الذي عرف من تأثره بشيخ المعرّة أبي العلاء الذي كتب فيه كثيراً وكاد الأمر ينحصر فيه. وأخطط، إذا ما مدّ الله في العمر، لأن أتوج مشروعي الخيامي بترجمة الرباعيات التي يرى الباحثون الخيّاميون أن الأصالة الخيامية فيها أكثر من غيرها.

*** كونك مطل على الثقافة الفارسية، إلى أي مدى أثرت هذه الثقافة في الثقافة العربية، مقارنة بالثقافات الأخرى؟**

– ليس من شك في أن التأثر والتأثير كان متبادلاً بين الثقافتين العربية والفارسية في الأعصر القديمة ومنذ دخل الفرس في دين الله أفواجا وقبل ذلك. ففي العصر الجاهلي ظهر أثر "الحيرة" في لغة الشعر وأساليبه وتحضره لا سيما عند الأعشى الكبير وعدي بن زيد مثلا. من هنا نبعت مقولة ابن سلام الجمحي المشهورة في كتابه "طبقات فحول الشعراء"، وهو يتحدث عن الشاعر الجاهلي عدي بن زيد العبادي، إذ قال: "وعدي بن زيد كان يسكن الحيرة ويراكن الريف، فلان لسانه وسهل منطقه". وقد أفاد الدارسون المعاصرون من هذه المقولة بربطهم بين الشاعر وشعره وبيئته، وهو ما يتواءم مع نظرية "الانعكاس" النقدية في المنهج التاريخي النقدي؛ وهي على أية حال، نظرية جدلية!




أما في الإسلام وفي مختلف العصور، فكان التأثير الفارسي الحضاري كبيراً في الإدارة ومظاهر الحضارة المختلفة من ملابس وأزياء ومأكل وعمارة وما إليها جميعاً، ناهيك بالتأثيرات الأدبية في الموضوعات وشؤون الفن وأساليبه شعراً ونثراً كما تتجلى في أنماط البديع والنمنمات والنكات البلاغية، لأن الحاضرة الإسلامية احتضنت عدداً من الشعراء والكتاب من أصول فارسية – وغير فارسية كذلك– هم الذين عرفوا بـ "المولدين"، وتفيأ بظلها عدد آخر من اللغويين والنحاة والبلاغيين والفقهاء والمفسرين والمؤرخين ممن خدموا اللغة العربية وعلومها وأثروا الحركات الفكرية، وما زالت آثارهم تشهد على ذلك.

مهما يكن الأمر، فإن التأثيرات العربية في الفارسية وآدابها كانت أوسع وأقوى وأعمق، ولو كان هذا الأمر مطروحاً في السؤال لفصلت القول فيه.

مما تقدم يتضح أنه كان للتأثير الفارسي مسار غير مسارات التأثر بالثقافات الأخرى من يونانية ورومانية ونبطية وهندية (السنسكريتية القديمة).

## الجوائز ودورها

*** اخيراً، انت محكّم في اكثر من لجنة تحكيم جوائز عربية. ما الحوافز التي تمنحها مثل هذه الجوائز للمبدع؟**

– المبدع الحقيقي في أيّ مجال من مجالات الإبداع الفنيّ والأدبي والعلمي والمعرفي لا ينتظر الجائزة ولا يسعى إليها كي تحفزه، بل هي التي تنتظره وتسعى إليه عند من يعرفون للمبدعين أقدارهم ومكانتهم وحقول تفوقهم وتميزهم. ومتى احتاج النهار إلى دليل؟! حينئذ تكون الجوائز اعترافاً بإبداعاتهم وتميزهم وتفوقهم. وليس من شك أن في هذا التقدير المعنوي الاستحقاقي أولاً والماديّ من بعد تحفيزاً جديداً لمواصلة الإبداع والمزيد من التفوق فيه، واستنهاضاً وتحفيزاً لمبدعين آخرين ممن يأنسون في أنفسهم إمكانية الوصول إلى جائزة ما. غير أن الذي أخشاه، من خلال التجربة المتكررة وواقع منح بعض الجوائز وممارساته أحياناً، أن تصبح (بعض الجوائز) نهباً للاتجاهات والميول والأهواء المختلفة المتلاطمة المبتلى بها الوطن العربي فتفقد أهميتها ووهجها والأهداف التي أنشئت من أجلها. لهذا السبب يتخوف كثيرون ممن هم أهل للجوائز التي تتخطاهم من التقدم لها. الخشية – خشية عدم الإنصاف – إذن، مسألة لافتة، ولا مندوحة من وضعها بالحسبان.

**ثمة شعراء كثيرون وشعر كثير.**

* كاتبة وصحافية من الأردن

# فكرة المكان وتطور النظرة إليها في الفكر الإنساني العربي والغربي


د. حسن لشقر *

**ما المكان؟ هو المشهد أو البيئة الطبيعية أو الاصطناعية التي يعيش في إهابها الإنسان، إنه قبل كل شيء الإطار أو الموضع الذي نتمكن فيه، ونطلق عليه إسما، وننسج في ظلاله معارفنا وذكرياتنا، إنه" الأرض والتاريخ" كما قال الشاعر محمود درويش(١)، إنه الكون الأول، فهو موطن الصراخ الأول للإنسان حين يقذف به في العالم، إنه " ضجيج الدمعة الأولى"(٢) ولقد أدرك الإنسان أهمية المكان في وجوده منذ أن وجد على سطح البسيطة، يجسد ذلك رغبته في الاحتماء بالمغاور والكهوف طلبا للحماية من قوى الطبيعة المدمرة، وكذا قناعته أن الأشياء والأجسام تشغل حيزا في الكون الفسيح.**

وعلى هذا الأساس فمن السذاجة أن نتصور وجودا خارج المكان، فنحن محاطون بعدد من الأمكنة منذ لحظة الولادة، حتى وقت مغادرة الحياة، وحتى بعد الموت فإن المؤمنين بخلود الروح على تباين معتقداتهم ومذاهبهم يفترضون للروح أمكنة تؤول إليها كالجنة والنار. ولا غرو إذا قلنا إن للمكان قيمة كبرى في حياة الإنسان، فهو الذي يشده إلى الأرض ويعمق وعيه بالوجود، لأن"الإنسان غريب في عالم من الأشياء الصامتة الفاقدة للحس"(٣) فمنذ أن يكون نطفة يتخذ الإنسان من رحم الأم مكانا ليمارس فيه تكوينه البيولوجي والحياتي، ثم بعد ذلك يتخذ من المهد مكانا بعد أن يقذف به إلى الخارج، لتستقبله في مرحلة تالية المدرسة أو المسجد، وصولا إلى آخر محطة مكانية متمثلة في القبر(٤).

يبدو أن المكان هو الذي يمنح الكينونة الإنسانية تجسدها وانقطاعها عن الذهنية البحتة ومطلقية التجريد، فهو المتلائم الأهم مع فكرة الوجود، فلا وجود خارج المكان(٥) وعليه، فصلة الإنسان بالمعطيات المكانية-كما يظهر- صلة حميمية، بل غريزية، تبدأ في رحم الأم، وتستمر حتى لحظة الموت، ذلك أن أول ما تلتقطه عقولنا من الأحاسيس هو الشكل أو الهيئة(٦) كما أن الإنسان"حين يستعمل تعبير "العالم" فإنه يستعمل تعبيرا مكانيا"(٧). فسلوك الفرد منا يتكيف بالضرورة مع المجال الاجتماعي الذي يعيش فيه، ويحمل الكثير من سماته وخصائصه، كما أن المجال أيضا يحمل سمات الفرد الذي يستوطنه، أو الذي استوطنه سالفا، ذلك أن الإنسان والأشياء "موجودات في وسط ميدان أو "مجال" أشبه ما يكون بالمجال المغناطيسي المحيط بالمادة المغناطيسية"(٨). وهذا الإحساس بالمكان واستمراريته لدى الإنسان يتمثل على نحو واضح في انتقال بعض الأسماء المكانية من مكان إلى آخر. فالإنسان في انتقاله في أرجاء الأرض ينقل أسماء أماكنه الأصلية ويطلقها على مكان استقراره الجديد تخليدا لحيزه الأول وحفاظا على شيء من تاريخه وحضارته، كأن الألفاظ تختزل تاريخ مسمياتها. فبنو أمية مثلا " لما تملكوا الأندلس بعد انتقالهم من الشام أيام هربهم من بني العباس سموا عدة مواضع بالأندلس بأسماء مدن الشام، فسموا إشبيلية حمص موضعا آخر الرصافة وموضعا آخر تدمر"(٩). ولقد استمر هذا الإحساس بالمكان في عصرنا هذا، ذلك ما نلمسه في مسميات شوارعنا ونوادينا الثقافية والرياضية، من قبيل: "شارع الجولان"، "نادي القدس"..

المكان إذن، هو الذي يمنح الإنسان هويته (التاريخية والثقافية...) ويمده بنسق من القيم. فالمرء يميل غريزيا إلى إضفاء صفات مكانية على أفكار مجردة بغية تجسيدها وتقريبها إلى الفهم من قبيل:

عال / منخفض = قيم / غير قيم

يسار / يمين = شرير / خير أو حسن / سيئ

وهذا التبادل بين الصور المجردة والصور المكانية امتد إلى إلصاق - الإنسان- معاني ودلالات بإحداثيات مكانية في سياق سوسيوثقافي وسياسي أيضا. ففي الحقل السياسي مثلا تستعمل اليمين للإشارة إلى حزب يميني، واليمين عادة ما يكون في صف المؤسسة الحاكمة، بينما


محمود درويش

اليسار يؤشر على المعارضة السياسية التي تناهض عادة التوجهات اليمينية للمؤسسة. أما في الحقل السوسيوثقافي فاليمين هو الجهة المباركة المشحونة بالخير والبركة، بينما اليسار ينظر إليه نظرة تشاؤم لأنه مرادف للشؤم وسوء الطالع. ومزايا اليمين واليسار هذه تتجاوب بالضرورة مع التضاد الوظيفي للعالم، إذ يرى المفكر "يوسف شلحد" أن هناك ثنائية أساسية تشطر الطبيعة إلى عالمين متناقضين: (مقدس/مدنس)، (ذكر/أنثى)، (أعلى/أسفل)، (جنوب/شمال)(١٠).

ففضلا عن خصائصه الفيزيقية، فالمكان تكوينات أو بنى أو حالات معرفية ووجدانية تسهم بشكل واضح في تحقيق الإحساس بالهوية بالنسبة للأفراد والجماعات، وتسهم أيضا في تجذر هذا الإحساس واستمراريته لديهم، حيث يصبح المكان بالنسبة لهم الملجأ والملاذ؛ إن لم يكن الأداة التي تقاوم زحف الزمن وإعصاراته التي تدمر وتفتت الإنسان وذكرياته وأفكاره. فبدون المكان،"يصبح الإنسان كائنا مفتتا" كما قال الفيلسوف "غاستون باشلار"(١١).

وعموما، يتخذ الحيز المكاني – الفيزيقي– أبعادا متعددة ومختلفة من حيث الانفساح والضيق والطول والعرض، وبناء على ذلك تتنوع الأحياز المكانية وتتعدد مستوياتها، فهناك الأحياز الواقعية، وهناك الأحياز الاصطلاحية؛ تلك التي استحدثها ويستحدثها الدارسون والكتاب (قصاصون، روائيون، وكتاب مسرحيات وشعراء) على اختلاف مشاربهم المذهبية والفكرية، مضيفين إليها الشيء الكثير: تارة بالتحوير وتارة أخرى بالتشكيل والتغيير، وطورا بالإسقاطات، وطورا آخر بالتلميحات والرموز، وبهذا ظهرت على أيديهم نماذج مكانية شتى.

و انطلاقا من تعدد مفاهيم المكان وتعقدها بالنسبة للمتلقي سنحاول فيما يلي من هذه الدراسة تقديم الدلالة اللغوية لمصطلح "المكان" وكذا الدلالة الاصطلاحية الفلسفية، وصولا إلى الدلالة الفنية، بغية تقريب فهم هذا المصطلح بالنسبة للمتلقي أو الدارس الذي يريد الخوض في الظاهرة المكانية عموما.

**- المكان في المفهوم اللغوي:**

المكان عند اللغويين هو" الموضع(١٢)، أو"الحاوي للشيء"(١٣)، "كمقعد الإنسان من الأرض وموضع قيامه واضطجاعه(١٤)..، ويجمع على أمكنة وأماكن، كقذال وأقذلة(١٥)، وهو"في أصل تقدير الفعل مفعل، لأنه موضع لكينونة الشيء فيه، غير أنه لما كثر أجروه في التصريف مجرى فعال، فقالوا مكنا له، وتمكن.. من تمسكن من المسكن.. والدليل على أن مكان مفعل أن العرب لا تقول في معنى هو مبني مكان كذا وكذا إلا مفعل كذا وكذا، بالنصب"(١٦)، ويبطل أن يكون مكان فعالا، لأن العرب كما قال ثعلب تقول: "كن مكانك وقم مقامك واقعد مقعدك، فقد دل هذا على أنه مصدر من كان أو موضع منه.."(١٧) ويقول أبو البقاء في كتابه الشهير "الكليات" أن المكان هو"كل مكان ليس بظرف.. لأن الأمكنة أجسام ثابتة فهي بعيدة عن الأفعال والأزمان، والأفعال أحداث منقضية ومتجددة. والفعل يدل على الزمان بالتضمن، وعلى المكان بالالتزام، فالأول أقوى".(١٨) ويضيف أن المكان إما أن يكون مجهول القدر والصورة، أو معلوم الصورة، فالأول هو الجهات الست التي لا بد لكل متحيز منها. أما الثاني، ويمكن علم قدره بالمساحة، ويكون إما أسماء شائعة كسوق وبلدة وغرفة.. وإما أعلاما لأماكن كمكة ودمشق ومصر، فهذه لا تكون ظروفا -في رأيه- لأنها أماكن مخصوصة منفصلة بعضها عن بعض.(١٩)

**المكان عند اللغويين هو" الموضع، أو"الحاوي للشيء"، كمقعد الإنسان من الأرض وموضع قيامه واضطجاعه..، ويجمع على أمكنة وأماكن، كقذال وأقذلة، وهو في أصل تقدير الفعل مفعل، لأنه موضع لكينونة الشيء فيه**

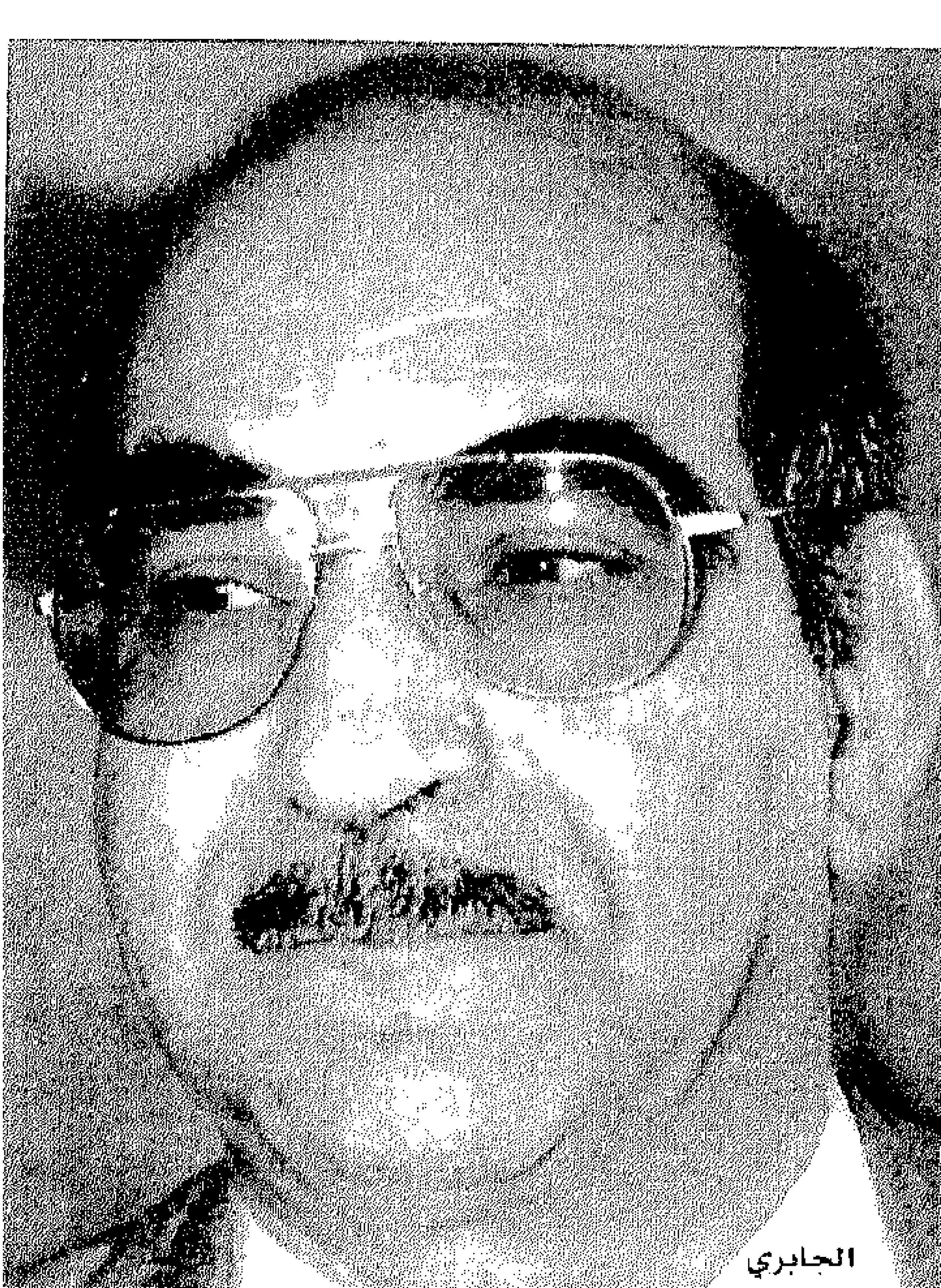
ونجد في المعاجم اللغوية العربية مرادفات عدة تستعمل للدلالة على المكان، من قبيل: المحل، والمقام، والحيز، والموضع، والملاء، والخلاء، والأين...



**- المحل:** ويطلق عند اللغويين على المكان(٢٠)، وهو" ما يحل فيه العرض أو الصورة (من حل يحل) بالضم والكسر.."(٢١) وعليه، فالمحل هو الموضع الذي يحل فيه.

**- المقام:** ورد في الكليات لأبي البقاء:" المقام بالفتح (من قام يقوم)، وهو موضع القيام والمراد المكان. وهو من الخاص الذي جعل مستعملا في المعنى العام..."(٢٢).

**- الحيز:** وهو في أكثر كتب اللغة يرد مرادفا للمكان(٢٣) وهو عند أبي البقاء في الكليات:" الفراغ المتوهم الذي يشغله شيء ممتد أو غير ممتد كالجوهر الفرد.."(٢٤)؛ أي الفراغ المطلق،"سواء كان


الجابري





مساويا لما يشغله أو زائدا عليه أو ناقصا عنه، يقال زيد في حيز وسيع يسعه جمع كثير أو في حيز ضيق لا يسعه هو بل بعض أعضائه خارج الحيز كذا قيل"(٢٥).

- **الموضع**: وهو اسم المكان، ويجمع على مواضع(٢٦)، وهو"مصدر قولك وضعت الشيء من يدي وضعا وموضوعا"(٢٧).

- **الملاء**: ويطلق على المتسع من الأرض (٢٨).

- **الخلاء**: وهو نقيض الملاء،" وخلا المكان والشيء يخلو خلوا وأخلى إذا لم يكن فيه أحد، ولا شيء فيه وهو خال. والخلاء - من الأرض- قرار خال"(٢٩).

- **"الأين"** (أين): وهي عند علماء اللغة" سؤال عن مكان، وهي مغنية عن الكلام الكثير والتطويل، وذلك أنك إذا قلت أين بيتك أغناك ذلك عن ذكر الأماكن كلها، وهو اسم لأنك تقول من أين .. الجوهري: إذا قلت أين زيد فإنما تسأل عن مكانه".(٣٠ )

وهناك أيضا العديد من العناصر الإشارية التي تحدث عنها علماء اللغة، والتي تستخدم للإشارة إلى المكان(٣١)، كما تسمح لنا في الآن نفسه بتحديد الأشياء في أماكن مختلفة في البعد، وذلك انطلاقا من مكان القائل، من قبيل "هنا" و"هناك" و"ثم" و"ثمة"...إلخ.

بناء على ما سبق، فالعربية، تعبر عن "المكان" بكلمات متعددة، بينما تعبر عنه اللغات الأخرى بكلمات محدودة؛ فالأنجليزية مثلا تعبر عنه بالألفاظ الآتية:

(Place) (٣٢) و(Space) (٣٣) و(location) (٣٤)، في حين تعبر عنه الفرنسية بلفظة (Espace) (٣٥)، وكذا لفظة (Lieu) (٣٦).

وفي هذا السياق لا بد من الإشارة إلى أن اللغة العربية تتميز عن اللغات الأخرى في كون فعل "كان" و"المكان" ينتسبان إلى جذر لغوي واحد هو فعل "كان"(٣٧)، مما يعطي المفردة شحنة دلالية إضافية لا تتوفر في اللغات الأخرى. ففي اللغة الفرنسية مثلا نجد أن فعل "كان" (être) (٣٨) و"المكان" (Lieu) (٣٩) لا ينسبان إلى جذر لغوي واحد.

نستخلص مما سبق أنه ليس هناك معنى محدد للمكان بالنسبة لعلماء اللغة العرب إذ لا نجد سوى تصورات لا تتجاوز المستوى الحدسي الحسي الذي يربط المكان بالمتمكن فيه، أي أنه "موضع لكينونة الشيء فيه". وهذا ما ذهب إليه الدكتور محمد عابد الجابري في كتابه "نقد العقل العربي" حين أقر أنه ليس هناك معنى محدد ودقيق لكلمة "المكان" في الحقل الدلالي للغة العربية قبل ازدهار علم الكلام.(٤٠) فالمكان لا يتجاوز كونه موضعا أو محلا للشيء، لأنه" ليس فيما جمعه اللغويون عن عرب الجاهلية وصدر الإسلام ما يدل على أنه كان لديهم حدس للمكان بوصفه إطارا مجردا تنتظم فيه الأشياء يكون كـ "وعاء" لها. بل المكان عندهم هو دوما مكان الشيء، لا ينفك عن المتمكن فيه حتى على صعيد التصور".(٤١)

**التفسير الحسي للمكان كان هو السائد مع الإنسان البدائي، حتى ظهور الفلسفة على يد طاليس المالطي، إذ لم يكن بمقدور الإنسان إدراك المكان إلا من خلال أشياء ملموسة من قبيل "شجرة وبيت ووطن.."**

### - مفهوم المكان في الاصطلاح الفلسفي

قبل استعراض مفهوم المكان في اصطلاح الفلاسفة، لا بد من الإشارة أولا إلى أن التفسير الحسي للمكان كان هو السائد مع الإنسان البدائي، حتى ظهور الفلسفة على يد طاليس المالطي، إذ لم يكن بمقدور الإنسان إدراك المكان إلا من خلال أشياء ملموسة من قبيل "شجرة وبيت ووطن.." وعليه، فالمكان في اعتقاد طاليس ينقسم إلى ثلاثة عوالم رئيسية: السماء والأرض والعالم السفلي، وهي تكتظ في نظره بالآلهة والبشر والأموات.(٤٢) وهذه الحلول التي قدمها الإنسان البدائي هي التي ساعدت على نمو التصور التجريدي للمكان فيما بعد مع الفلسفة اليونانية، فنشأ بذلك المفهوم الاصطلاحي الفلسفي للمكان، إذ أخذ هذا الأخير يحمل معنى وينفرد بخصائص تميزه عن المفاهيم الأخرى كالحركة والزمان والتناهي واللاتناهي (٤٣)..

و بما أن الفلسفة الغربية كانت سباقة بدرجة أكبر إلى معالجة فكرة المكان، سنعمل في مرحلة أولى على استعراض مفهوم المكان في هذه الفلسفة على أن نستعرض مفهومه في الاصطلاح الفلسفي العربي في مرحلة تالية.

١- مفهوم المكان في التفكير الفلسفي الغربي

سنحاول في هذا المحور معالجة مفهوم المكان في التفكير الفلسفي الغربي في قسمين اثنين:






**أ. في الفلسفة الكلاسيكية:**

- **أفلاطون (Platon):** المكان في تصور هذا الفيلسوف" بعد موهوم يشغله الجسم" ٤٤؛ أي أنه لا ينفك عن الأشياء؛ إنه محتوى لها، وهو بهذا كالخاتم الذي يطبع الهيئة أو الشكل على المادة؛ إنه المقام لكل الكائنات ذات الصيرورة والحدوث، وهو يوفر مقاما للعناصر الأربعة (الماء والهواء، والتراب والنار).(٤٥)

- **أرسطو طاليس (Aristotle):** لقد عرف أرسطو طاليس المكان في كتابه "الطبيعة" أنه" نهاية الجسم المحيط، وهو نهاية الجسم المحتوى تماس عليها ما يحتوي عليه، أعني الجسم الذي يحتوي المتحرك حركة انتقال".(٤٦)

من هذا المنطلق، فإن المكان عند أرسطو طاليس، موجود ما دمنا نشغله ونتحيز فيه بالفعل، ويمكن إدراكه عن طريق الحركة من مكان إلى آخر. ويميز أرسطو طاليس بين نوعين من الأمكنة: الأول هو المكان المشترك الحاوي لجميع الأجسام، بينما الثاني هو المكان الخاص الذي يوجد فيه كل جسم على حدة. وينفي هذا الفيلسوف أن يكون المكان صورة أو مادة، لأن المكان منفصل عن كل شيء، والواقع أن الصورة والمادة لا يمكن أن ينفصلا عن الشيء، بينما يمكن للمكان أن ينفصل عنه(٤٧)، ذلك أن" المكان شيء مثل الإناء من حيث كون الإناء مكانا يمكن نقله، وهو كذلك ليس جزءا من الشيء.. وإذن كالمكان ما دام منفصلا عن الشيء فإنه لا يكون صورة، وما دام مجرد غلاف (حاو للشيء) لا يكون مادة".(٤٨) وبما أن المكان ليس صورة أو مادة، فهو أيضا ليس فجوة، بل سطح حاو له طول وعرض، وعليه فقد جاز تعريف المكان الخاص (بكل جسم) أنه الخاص (لكل جسم)، إنه السطح الساكن للجسم الحاوي. وهكذا، فالمكان عند أرسطو هو الحاوي للشيء وليس هو من ذلك المحوى، أي أنه مستقل عن الأشياء التي تحل فيه.

- **الأبيقورية (Epicurreanism):** (وهي المدارس اليونانية المتأخرة)، وقد انصب اهتمام هذه المدرسة على البحث في الخلاء، أي المكان الخالي أو الفارغ، فقد عارض "أبيقورس" (وهو مؤسس هذه المدرسة) الفكرة الأرسطية التي ترى بأن الحركة لا تتم في الخلاء، معتبرا هذا الأخير هو شرط الحركة،"من حيث إن الملاء لا يدع للجسم المتحرك مكانا يتحرك فيه. والحركة ظاهرة محسوسة جلية فشرطها موجود"(٤٩)، فالخلاء عنده هو الخلو من المادة فقط ولم يقل بأنه لا شيء، وعلى هذا الأساس ساوى بين الخلاء والفضاء، إذ كان يقول" بنظرية الخلاء تحت صورة الفضاء اللانهائي، وبوجود "الجوهر المحسوس"، وأن الفضاء يحوي عددا من الجسيمات لا يتناهى عددا".(٥٠)

**ليس للمكان وجود في ذاته. في تصور الرواقيين- بل وجوده يتعلق بوجود الجسم. والمكان- عندهم- لا حقيقة له، وإنما الشيء الحقيقي هو الجسم الذي يشغل الحيز، وأن حيزا يمكن أن تشغله أجسام عديدة. وإذن، فليس في العالم خلاء.**

- **الرواقية:** المكان عند الرواقيين هو البعد أو المقدار الذي تحل فيه الأشياء وتفارقه بالحركة، فهو" فراغ متوهم تشغله الأجسام وتنفذ فيه أبعادها".(٥١)

إذن، ليس للمكان وجود في ذاته. في تصور الرواقيين- بل وجوده يتعلق بوجود الجسم. والمكان. عندهم- لا حقيقة له، وإنما الشيء الحقيقي هو الجسم الذي يشغل الحيز، وأن حيزا يمكن أن تشغله أجسام عديدة. وإذن، فليس في العالم خلاء.(٥٢)

- **أفلوطين (Plotinus):** لم يتحدث أفلوطين عن المكان في تساعياته حديثا منفردا، بل جاء أثناء الحديث عن النفس، ويحدد هذا الفيلسوف موقفه من المكان، على نقض الرأي الذي يرى أن النفس يحويها مكان، لأنها" حاوية أكثر منها محتواة"(٥٣)، ذلك أن المكان بحسب تصوره" يحيط بالشيء الذي فيه ويحصره. وإنما يحيط المكان بشيء جسماني. وكل شيء يحصره المكان ويحيط به فهو جسم. والنفس ليست بجسم ولا قواها بأجسام. فليست إذن في مكان، لأن المكان لا يحيط بالشيء الذي لا جسم له يحصره".(٥٤)

المكان إذن، هو الحاوي للجسم المادي في تصور أفلوطين، يؤكد ذلك قوله:" فالواقع أن المحل حاو، وهو يحوي البدن".(٥٥) وهنا يلتقي بالموقف الأرسطي بخصوص المكان. ويرفض أفلوطين ما ذهب إليه أصحاب المذهب الرواقي من أن المكان هو البعد، ملتزما بالتحديد الأرسطوطاليسي، الذي يرى أن المكان هو السطح.(٥٦) وعليه، فالمكان عنده" صحيفة الجرم الخارجة القصوى"(٥٧)؛ أي أنه صحيفة حاوية للجسم المادي وإن كان هو شيئا لا ماديا وليس جسما(٥٨).

**ب- في الفلسفة الحديثة والمعاصرة:**

اهتم الفكر الغربي الحديث والمعاصر بالمكان اهتماما متميزا، ذلك أن البحث في مفهومه شغل العديد من المفكرين أمثال ديكارت، واسبينوزا، ونيوتن، وكانط، وانشتين، وريمن، وماخ... إلخ. فهو عند "ديكارت" يمتد في الأبعاد الثلاثة(٥٩)، بينما هو عند "اسبينوزا" الامتداد غير المتناهي(٦٠)، وهو عند "نيوتن" أزلي وأبدي ولا متناه(٦١)، وهو الحاوي للأشياء؛ تتحرك فيه الأجسام المادية والإشعاعات مثلما تسبح الأسماك في الماء.(٦٢) وفي هذه النقطة يلتقي "نيوتن" بالتصور الأفلاطوني للمكان. أما المكان في تصور "كانط"، فهو أصل التجربة، ولا متناه، وليس تصورا للأشياء ولا عقليا(٦٣)، إنه أفكار لذهننا، وهو صورة نعطيها للأشياء.(٦٤)

وفي القرن التاسع عشر تجوزت التصورات الإقليدية بخصوص المكان، إذ أصبحت التصورات الحديثة (اللاإقليدية) بشأنه تنطوي على إمكانية تغيير البنية المترية من موقع إلى آخر، وذلك يعني أن مبادئ الهندسة الإقليدية لم تعد تصلح للتطبيق في هذا المجال(٦٥)، كما أنها لم تعد كافية لتفسير علاقة الأشياء بالمكان، وظهرت مفاهيم جديدة للمكان، فأقر "ريمن" و"جاوس" و"هلموتز".. أن للمكان عددا غير محدود من الأبعاد.(٦٦) وقدم ألبيرت إنشتين (Elbert Enistien) نموذجا جديدا رباعي البعد للمكان، مزلزلا بذلك

النموذج الإقليدي، وكذا النموذج النيوتوني، ومزلزلا في الآن نفسه المفاهيم الراسخة في أعماق الوعي الإنساني ومداركه بشأن المكان والزمان أيضا.(٦٧)

وفي الفترة نفسها -القرن التاسع عشر- ظهرت تحديدات أخرى للمكان، فقد ميز "هوفدينغ" مثلا بين المكان النفسي الذي ندركه بحواسنا، والمكان المثالي الذي ندركه بعقولنا؛ فالأول في نظره نسبي لا ينفصل عن المتمكن فيه، بينما الثاني فهو مكان رياضي، مجرد، ومطلق، ومتجانس، ومتصل.(٦٨)

وفي الفترة نفسها كذلك، طرح الفيلسوف والفيزيائي النمساوي "إرنست ماخ" (Ernst Mach) تقسيما ثنائيا آخر للمكان، وهو قريب من تقسيم "هوفدينغ"، فقد ميز بين المكان الهندسي الرياضي، والمكان الفيزيولوجي؛ أي ذاك الذي ندركه إدراكا فعليا، ويشتمل على المدركات الحسية من ضروب التباين الناشئة عن كونه ذا جهات مختلفة، من قبيل فوق وأسفل، ويمين ويسار.. وذهب إلى أن لكل حاسة من الحواس مكانها الفيزيولوجي يخصها دون غيرها(٦٩)، لأن جميع الإحساسات مكانية؛ أي ذات امتداد في نظر "وليام جميس".(٧٠) وعليه، فقد جاز القول إن هناك مكانا لمسيا ومكانا بصريا وآخر عضليا، وجميعها من المعطيات المباشرة. أما المكان الهندسي، فهو مكان مجرد، متجانس، ومطلق، وعقلي محيط بجميع الأجسام.(٧١)

وفي القرن العشرين تغيرت النظرة إلى المكان تغيرا ملحوظا، بسبب ما طرأ على مفهومه من تطورات وتغيرات، بخاصة بعدما تجوزت التصورات الإقليدية بشأنه وتفنيد فرضية كانط عن طبيعة قبلية (أولية) لمفهوم المكان، والرأي الميتافيزيقي بوصفه جوهرا غير قابل للتحول.(٧٢)

## ٢- مفهوم المكان في التفكير الفلسفي العربي

عالجت الفلسفة الإسلامية (القديمة) فكرة المكان وأفردت لها حيزا هاما من اهتماماتها، غير أن هذا الاهتمام ظل في مجمله يمتح من الطرح الأفلاطوني والأرسطي، ذلك ما سنسعى إلى الإحاطة به من خلال عرض سريع وموجز لمواقف بعض فلاسفتنا في هذا الشأن.

**في القرن العشرين تغيرت النظرة إلى المكان تغيرا ملحوظا، بسبب ما طرأ على مفهومه من تطورات وتغيرات، بخاصة بعدما تجوزت التصورات الإقليدية بشأنه وتفنيد فرضية كانط عن طبيعة قبلية (أولية) لمفهوم المكان**

**- الكندي:** قبل أن يبين هذا الفيلسوف تصوره بخصوص المكان، عرض مختلف الآراء التي قيلت حوله، فرأى أن المكان مشكلة اضطربت فيها أقاويل الفلاسفة، بسبب غموضه وخفائه، فمنهم من ذهب إلى أنه لا وجود لما يسمى بالمكان، ومنهم من قال إنه جسم (كما عند أفلاطون) وقال بعضهم إنه موجود (كما عند أرسطوطاليس).(٧٣)

وبعد أن أقر الكندي أن "المكان موجود وبين"(٧٤)، أخذ بالموقف الأرسطي بخصوصه رافضا الطرح الأفلاطوني بشأنه. وعليه، فالمكان عنده ضروري للجسم، لأن هذا الأخير يحتاج إلى شيء أكبر منه يحويه ويتحرك فيه، يقول في هذا الصدد: " إذا زاد الجسم أو نقص أو تحرك، فلا بد أن يكون ذلك في شيء أكبر من الجسم ويحوي الجسم، ونحن نسمي ما يحوي الجسم مكانا"(٧٥.)

المكان إذن، في تصور الكندي هو السطح، يؤكد ذلك قوله: "فالمكان ليس جسما، بل هو السطح الذي هو خارج الجسم الذي يحويه المكان"(٧٦).

**- الفارابي:** يتبنى هذا الفيلسوف الطرح الأرسطي للمكان عاداً إياه "النهاية المحيط"؛ أي نهاية الجسم المحيط، وبتعبير آخر الحاوي للشيء وليس هو من ذلك المحوي.(٧٧)

**- إخوان الصفا:** يضع إخوان الصفا، تعريفا للمكان مستمدا من الفلسفة الأرسطية، فيحددونه على أنه" كل موضع تمكن فيه المتمكن، وهو نهايات الجسم".(٧٨)

**- أبو حيان التوحيدي:** المكان عنده حيث إلتقى الاثنان:"المحيط والمحاط به، وأيضا هو ما ماس من سطح الجسم الحاوي، وانطباقه على الجسم المحوي".(٧٩)

يتضح أن مفهوم المكان عند أبي حيان التوحيدي يمتح أيضا من التصور الأرسطي للمكان.

**- الحسن بن الهيثم:** انتقد ابن الهيثم في رسالته "رسالة المكان" الموقف الأرسطي بخصوص المكان، كما انتقد القائلين أن المكان هو السطح. وعليه، فالمكان عنده بعد متخيل؛ بمعنى البعد الذي "لا تزيد أبعاده عن أبعاد ذلك الجسم".(٨٠)

يظهر في هذا الموقف اتجاهان متعارضان حول مفهوم المكان؛ الأول بمعنى "السطح المحيط بالجسم، أعني سطح الهواء المحيط بالجسم الذي في الهواء، وسطح المحيط الذي يكون في الماء وسطح كل جسم في داخله جسم منفصل عنه".(٨١) والثاني يقر أن المكان هو الخلاء المتخيل، وهذا الخلاء يكون" هو الأبعاد المتخيلة التي لا مادة فيها التي بين النقط المتقابلة من السطح المحيط بالخلاء".(٨٢)

**- ابن سينا:** لقد أقام ابن سينا نظرية متكاملة عن المكان في كتبه: السماع الطبيعي، ورسالة الحدود، وكتاب النجاة في الحكمة المنطقية والطبيعة الإلهية؛ ففي كتاب "السماع الطبيعي" يرى أنه"السطح الذي هو نهاية الجسم الحاوي لغيره".(٨٣) وفي كتاب "رسالة الحدود" يرى أن المكان هو" السطح الباطن من الجرم الحاوي المماس للسطح الظاهر من الجسم المحوي".(٨٤) بينما يرى في "كتاب النجاة" أنه " السطح المساوي لسطح المتمكن، وهو، نهاية الحاوي المماسة لنهاية المحوي".(٨٥) وهذا هو المكان الحقيقي في رأي ابن سينا.

بناء على التعاريف المذكورة -لابن سينا: يظهر أن الأجسام تحتاج أحيازا ضرورية، و"هي التي تتباين بها الأجسام في الجهات بأوضاعها، ولبعضها أمكنة، وهي الأجسام

فكرة المكان وتطور النظرة إليها

التي تحيط بها أجسام أخر".(٨٦) وعليه، فلابد لكل جسم من مكان يتحيز فيه.

هكذا، نستنتج أن المكان في تصور ابن سينا هو المحل، أو السطح، أو الحيز الخاص بالجسم؛ بمعنى أنه محل للجسم وليس بعدا له. وهذا الطرح لا يخرج في الواقع عن التوجه الأرسطي بشأن المكان.

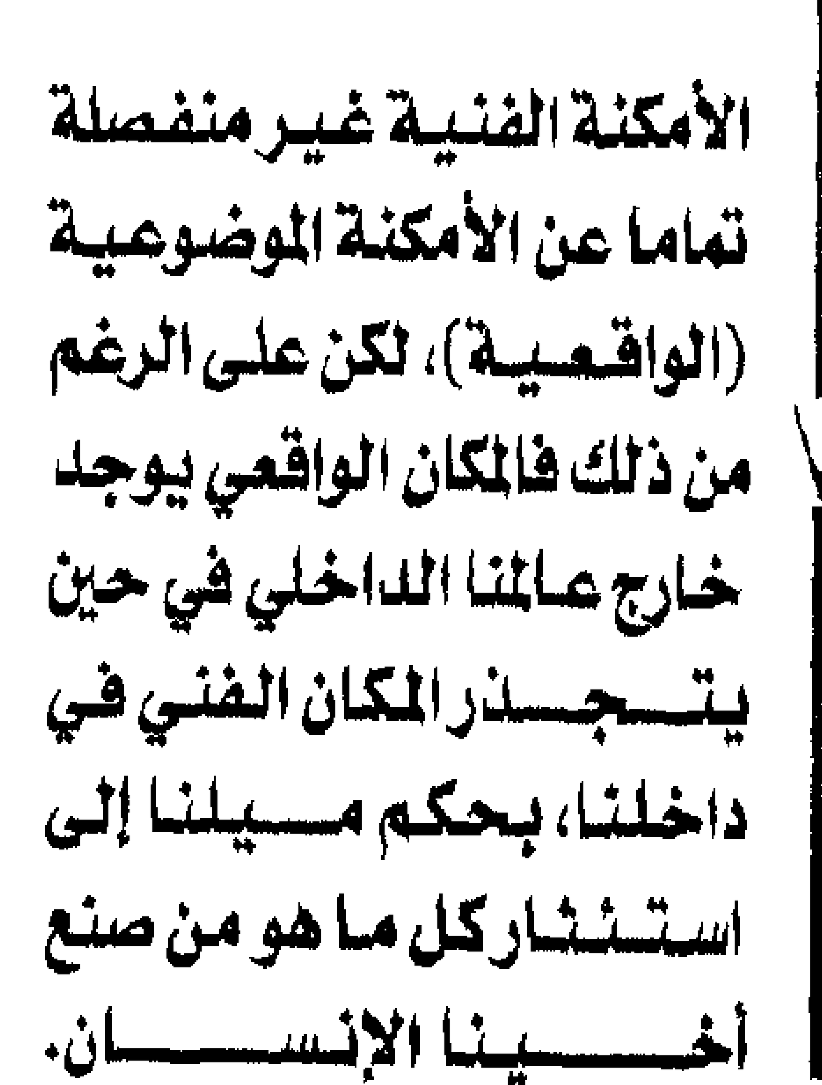
تأسيسا على ما سبق، يمكن القول إن التصور الفلسفي العربي القديم بخصوص المكان، سيتأنس في مجمله بالطرح الأرسطي، بل يسير في ركابه ولا يناقضه إلا نادرا، على نحو ما رأينا عند الحسن بن الهيثم.

**- مفهوم المكان في الاصطلاح الفني**

يمكن أن ننظر إلى المكان بوصفه نظاما اجتماعيا واقتصاديا وعاطفيا، كونه أحد العناصر الهامة في المنظومة الثقافية، فله القدرة على توحيد الأفراد في جماعة منسجمة ومتماسكة؛ ينظم العلاقات في مجالها، ويمدها بنسق من المفاهيم والقيم. وهو في ذلك مثل الدين والجنس واللغة(٨٧)، فهو يحمل معاني وحقائق أبعد بكثير من حقيقته المادية الملموسة، ذلك أنه أكثر قابلية لاختزال الكثير من القيم وشحنات الجمال. فالبيت والمدرسة والسجن والكنيسة مثلا، أشكال مادية تنتمي إلى عالم البناء، لكنها تحبل بقيم ودلالات تتنوع بالضرورة وفق المعطى الثقافي للجماعة؛ فكلمة مثل "مسجد" تثير فينا إحساسا مشبعا بالقيم الروحية في حين أن كلمة "سجن" تثير فينا إحساسا بالظلم والخوف والغربة، كما أن كلمة "قبر" تذكرنا بقرب أجلنا. وهكذا فالإنسان في تعامله مع المعطى المكاني يستشعر معاني عدة كاللذة والألم، والشقاء والسعادة والخوف والأمن.

وعليه، فالمكان يغادر إطاره الهندسي ليصبح منطلق تأسيس ومادة إدراك للفرد. لذلك فلا يمكنه أن يبقى محايدا، لا مباليا ذا خصوصية هندسية وزخرفية فحسب، و" لكنه فضلا عن ذلك نظام من العلاقات المجردة يستخرج من الأشياء المادية الملموسة بقدر ما يستمد من التجريد الذهني أو الجهد الذهني المجرد".(٨٨) لذلك فهو أكثر قابلية للتمتع بأبعاد أخرى غير أبعاده المادية الملموسة، فالإنسان يمكن أن يتواصل معه واقيا وفنيا، بعيدا عن منطق القياس والأبعاد؛ بمعنى أن المكان قابل للصياغة النظرية التجريدية، إضافة إلى أبعاده المحسوسة.

فالفنان يعالج معاناته، كما يعالج الواقع أيضا بهذه الوسيلة التجريدية -المكان- لأنه ليس ثمة فن بدون تجريد. وهكذا، ينزع الفنان عن المكان ألفته المعهودة ويعمل على تعويمه في الرمز والأسطورة، كما يحقنه بعناصر ذهنية وفلسفية، ويحمله من الأبعاد الشيء الكثير، ليتأتى له تقديمه فنيا وإكسابه قيما جمالية وفكرية تسهم في إثراء العمل الفني وإغنائه، وإضفاء دينامية تضمن ديمومته. وما أكثر الأمكنة التي رسمها أو استحدثها المبدعون (روائيون، وقصاصون، وشعراء...) على الورق دون أن يكون لها أية صلة بالأمكنة الموضوعية الماثلة في الواقع. لكن هذا لا يعني قطيعة مطلقة بين المكان في الفن والمكان الواقعي (التجريبي أو الظاهري)، لأنه يستحيل فصلهما، فهما يتقاطعان عبر"آلية الاتصال بين الواقعي والمتخيل"(٨٩)؛ ذلك أن الصورة المكانية ومهما توغلت في جزر الخيال فلا بد لها من مرجعية واقعية؛ فصورة "إرم ذات العماد" (المكان الذي ضاع في ضباب الزمن) مثلا، صورة مكانية فنية بامتياز، بفعل ما أضفى عليها شعراء الحداثة العربية - بخاصة- من أبعاد تخييلية، لكن هذا لا ينفي واقعيتها، إذ يكفينا الرجوع إلى



**الأمكنة الفنية غير منفصلة تماما عن الأمكنة الموضوعية (الواقعية)، لكن على الرغم من ذلك فالمكان الواقعي يوجد خارج عالمنا الداخلي في حين يتجذر المكان الفني في داخلنا، بحكم ميلنا إلى استثثار كل ما هو من صنع أخينا الإنسان.**

ابن سينا

القرآن الكريم لنتأكد من صحة وجودها(٩٠).

وعليه، فالأمكنة الفنية غير منفصلة تماما عن الأمكنة الموضوعية (الواقعية)، لكن على الرغم من ذلك فالمكان الواقعي يوجد خارج عالمنا الداخلي في حين يتجذر المكان الفني في داخلنا، بحكم ميلنا إلى استئثار كل ما هو من صنع أخينا الإنسان. وفي هذا السياق دائما، تجدر الإشارة إلى أن الأمكنة الفنية -باستثناء أمكنة العمارة- أمكنة وهمية كاذبة مهما بلغ الإيهام بواقعيتها" ففي الفن وحده ينشأ تواطؤ ضمني بين الفنان والمتلقي على القبول بإيهامية المادة الفنية وإيهامية أمكنتها".(٩١) فمتلقي الرواية أو المسرحية أو القصيدة الشعرية، يستقبل أحداثا إيهامية في أمكنة خيالية زائفة في غالب الأحيان، وكذلك الروائي والشاعر والمؤلف المسرحي، يعرفون جميعا أنهم يقدمون أمكنة تنأى عن الأمكنة الواقعية، غير أن لذة الفن وجماليته تكمن في هذا التواطؤ الضمني بين الفنان والمتلقي؛ هذا التواطؤ بين الاثنين، يخلق فجوة إيهامية، أو مسافة توتر، تضفي على العمل الفني - الأدبي بوجه خاص- مسحة جمالية متميزة.

وهكذا، فالمكان الفني -الأدبي بشكل خاص- ينطوي على مواضع غير محددة



بدقة وبلغة أخرى ينطوي على فجوات وفراغات والتواءات؛ بمعنى أنه لا يكون محددا بشكل تام ونهائي؛ فعندما يصور لنا مؤلف ما -على سبيل المثال- موقفا يحدث في حجرة ما، ولا تكون هناك أية إشارة إلى المكان الخارجي المحيط بالحجرة، فإن ذلك يعني أن وحدات المعنى لم تسقط هذا المكان الخارجي على نحو محدد، لذلك فإننا نشارك في تمثل المكان المحيط بالحجرة. والشاعر أيضا عندما ينقلنا من مكان إلى آخر، فإن الفاصل المكاني لا يكون محددا أو متمثلا بطريقة إيجابية، لذلك نشارك في تمثله، فنحس أننا نعيش بحق في أماكن القصيدة؛ نعايشها، نسافر عبر خطوطها وألوانها إلى أمكنة أخرى أكثر رحابة؛ أمكنة تتحقق فيها القيمة الإنسانية.

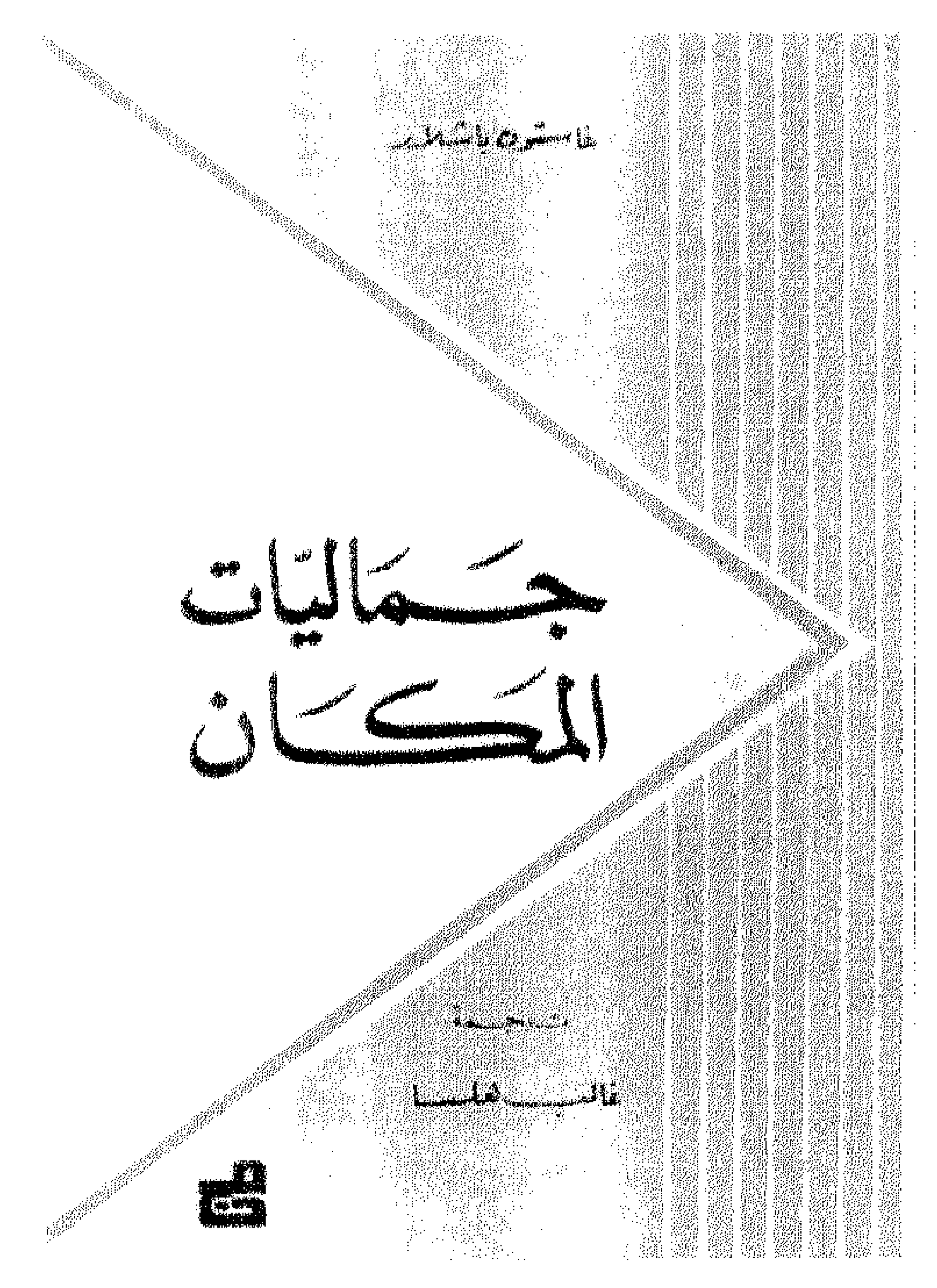
الواضح، أن المكان الفني يخاطب خبرة القارئ خلافا للمكان الأرضي (الواقعي) الذي يحرم القارئ من متعة استخدام طاقة خياله، كما يحرمه في الآن نفسه من صياغة الأمكنة التي استوطنها سالفا أو تلك التي يحلم بالعيش فيها مستقبلا. ومن هذا المنطلق فالمكان الفني ليس مكانا هندسيا، بل المكان المعيش كتجربة داخل العمل الفني -الأدبي بخاصة- القادر على إثارة ذكرى المكان عند المتلقي، والقادر أيضا على منحه إمكانية رؤية ما لا يمكن أن يراه، وأن يسمع كل الأصوات التي تعاقبت على سكناه، وأن يقرأ كل التواريخ التي احتلته، وأن يحس بحق أنه في مكان له صلة بروحه وتاريخه وتكوينه الاجتماعي. وأعتقد أن تعريف "باشلار" لهذا النوع من المكان واف تماما؛ يقول في كتابه "جماليات المكان": إن المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا، ذا أبعاد هندسية وحسب. فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من تحيز. إننا ننجذب نحوه لأنه يكثف الوجود في حدود تتسم بالحماية.(٩٢)

يتضح من قول "باشلار" أن المكان في الفن ليس مكانا هندسيا خاضعا للقياسات والأبعاد الهندسية، بل هو مكان عاشه الأديب كتجربة حية، إنه قبل كل شيء نتاج عمل إنساني واع، يحمله المبدع أمورا كثيرة، إذ يختزن التاريخ والمواقف والأفكار والإديولوجيات، لذلك فهو يعكس جزءا من صراعه، وكذا تاريخه الطويل. ورغم أن المكان الفني كيان مادي في حقيقته الأولى، فإنه يتجاوز ماديته لينخرط في طقوس رمزية تكسبه جمالية وتفردا، فهو يبتعد عن المكان الموجود وجودا واقعيا رغم تلك العلاقة الأكثر وشاجة بين الاثنين، نتيجة اشتراكهما من حيث خاصية الاتصال المكاني.

المكان الفني إذن، مكان متخيل بشكل مطلق، تتشكل عناصره وأجزاؤه وفق منظور مفترض. لكن هذا لا ينفي أنه يستمد بعض خصائصه من الواقع رغم طابعه التخيلي، ورغم أنه غير واضح الملامح والحدود. ويحسن بنا التنبيه إلى أن حدود هذا المكان لا تنتهي عند حدود العمل الفني، لأنه "يحاكي موضوعا لا متناهيا هو العالم الخارجي الذي يتجاوز حدود العمل الفني" كما قال " يوري لوثمان"(٩٣)، فبنية مكان النص مثلا تصبح نموذجا لبنية مكان العالم، وتصبح قواعد التركيب الداخلي لعناصر النص لغة النماذج المكانية.(٩٤) وبهذا فالمكان الفني منفصل عن المكان الموضوعي (الواقعي) -كما بينا سابقا- واتصاله مقتصر على علاقة الإحالة التخييلية التي يتفتت ويتشظى منها بطرق متعددة تحقق توضعه في الرواية أو اللوحة أو القصيدة..

ويستطيع الدارس المتتبع للمكان الفني أن يميز أكثر من مستوى، فهناك المكان الشعري والمكان الروائي والمكان المسرحي...

**المكان الفني يخاطب خبرة القارئ خلافا للمكان الأرضي (الواقعي) الذي يحرم القارئ من متعة استخدام طاقة خياله، كما يحرمه في الآن نفسه من صياغة الأمكنة التي استوطنها سالفا أو تلك التي يحلم بالعيش فيها مستقبلا.**




**خاتمة:**

يبدو أن مفهوم المكان موضعا كان أو سطحا، أو مقاما، أو بعدا، أو حاويا، أو محلا، هو اصطلاح أبدعه الإنسان ليحدد من خلاله موقعه في المكان، وليتأتى له فهمه والإمساك به. ولهذا لم تجد اللغة والفلسفة لفظة تدل دلالة واضحة على حاوي الأجسام أو الأشياء غير كلمة "مكان" ذاتها، فهي مفردة ذات دلالة تعبر تعبيرا عما يراد منها.

وعليه، فلفظة "مكان" تعد من الكلمات الشائعة التي تحمل من المعاني ما يجعلها تلتبس على الأذهان، إضافة إلى ما تحمله من معاني الحيز والمساحة والموضع والامتداد، قد ينصرف معناها في أحيان كثيرة إلى "الفضاء"، كما نلمس في بعض الاستعمالات النقدية المعاصرة. والواقع أن المكان غير الفضاء؛ فالمكان أكثر تحديدا من الفضاء؛ إنه تحديد لفضاء مجهول. ولقد حاول بعض الباحثين المعاصرين تعريف هذين المصطلحين تعريفا نقديا يحدد مجال استخدامهما، إلا أن معرفة خاصة بالمصطلحين لم تتبلور بعد.

وتجدر الإشارة إلى أن فكرة المكان

وموقف الإنسان منها لم توجد دفعة واحدة -كما رأينا- وإنما تطورت مع التطور الذي طرأ على الفكر الإنساني في تعامله مع العالم الذي يحيط به، وبلغة أخرى فإن الفكر الإنساني مر بسلسلة من التطورات والتغيرات في موقفه إزاء المكان، وصولا إلى ما يعرف بالنظرية النسبية السائدة في العلم والفلسفة الآن؛ هذه النظرية التي خلخلت التصورات التقليدية بشأن المكان، حين وحدت بينه وبين الزمان معتبرة هذا الأخير بعدا رابعا من أبعاد المكان الثلاثة، والذي يعرف بمصطلح الزمكان.

هكذا، أدى تطور النظرة إلى المكان (فلسفيا وفزيائيا ورياضيا) إلى تطور مماثل في استخداماته في الفنون بدون استثناء، وفي تعدد وتنوع وظائفه وتقنيات استعماله. فالتطور الذي طرأ على الفيزياء مثلا، استفاد منه الفن كثيرا، الأمر الذي أدى إلى استحداث مذاهب فنية جديدة كالانطباعية مثلا (في فن الرسم) التي استعارت استخدام التجاور الفيزيائي للألوان، وتبادل إشعاعاتها في إحداث القيم البصرية التأثيرية. لكن يجب التنبيه إلى أن الأبعاد الفيزيائية والرياضية أو الهندسية أقل حضورا وفعالية في تشكيل النصوص الأدبية، لأن أمكنتها تتشكل أساسا من مادة لغوية، غير أن هذا لا ينفي أن الكتاب والشعراء قد أفادوا في تصورهم للمكان من الرياضيات -رغم أنها أكثر تجريدا وانقطاعا عن عالم المحسوسات- ففي عدد من الروايات والقصائد نجد عدة مفردات قادمة من عالم الرياضيات كالنقطة والتقاطع والتوازي،...إلخ. وفي عصرنا هذا بالذات، استعار الشاعر العديد من التقنيات الرياضية لتوظيفها في بناء معمار قصيدته، وهكذا غدت القصيدة عبارة عن أشكال هندسية من قبيل المربع والمثلث والدائرة. وبهذا اكتسب التعامل مع المكان فنيا عمقا لم يتحقق من قبل، انعكس إيجابا على الأعمال الفنية، فأصبحت بذلك تنضح بقيم جمالية وفكرية. وفي سياق هذا الفهم الجديد للوجود ومدى مساهمته في إغناء المادة الفنية، يقول "باشلار" في كتابه "جماليات المكان" مؤكدا هذه الحقيقة:" الوجود غير خاضع للتشتت: لو نجحت مرة في تجميع كل صور الوجود، كل الصور المتعددة، المتغيرة التي تصور -رغم كل شيء- أبدية الوجود، فإن شجرة ريلكه ستتفتح فصلا هاما في ألبومي الخاص بالميتافيزيا المحددة الملموسة".(٩٥)

**"لو نجحت مرة في تجميع كل صور الوجود، كل الصور المتعددة، المتغيرة التي تصور -رغم كل شيء- أبدية الوجود، فإن شجرة ريلكه ستتفتح فصلا هاما في ألبومي الخاص بالميتافيزيا المحددة الملموسة".**

* ناقد وأكاديمي من المغرب







هوامش البحث

١ . محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، مج ٢، دار العودة، بيروت ط ١، ١٩٩٤، ص ١٥٧.

٢ . نفسه، ص ١٥٧.

٣ . محمد بدوي "أسطرة المكان والمدينة والشخصيات (قراءة في رواية مالك الحزين)، مجلة الاجتهاد (بيروت)، عدد ٧، السنة ٢، ربيع ١٩٩٠، ص ١٩٩.

٤ . بتصرف عن: أحمد طاهر حسنين "ظرف المكان في النحو العربي وطرق توظيفه في الشعر" مجلة "عيون المقالات"، المغرب عدد ٨، ١٩٨٧، ص ٥.

٥ . بتصرف عن: صلاح صالح، قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار شرقيات (القاهرة)، ط ١، ١٩٩٧، ص ١١.

٦ . بتصرف عن: د. فخري الدباغ، الجشتلت، سلسلة "العربي" (الكويت)، عدد ١٦٥، أغسطس (آب) ١٩٧٢، ص ٨٥.

٧ رينه ويليك، وأوستين وارين، نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر (بيروت)، ط٢، ١٩٨١، ص ٢٢٤.

٨ . د. فخري الدباغ "الجشتلت"، سلسلة "العربي"، (م. سابق)، ص ٨٨.

٩ . ياقوت الحموي، معجم البلدان، مج ٣، دار صادر، بيروت، طبعة بدون تاريخ، ص ١٥٥.

١٠ . يوسف شلحد، "بنى المقدس عند العرب: قبل الإسلام وبعده"، ترجمة: خليل أحمد خليل، دار الطليعة، بيروت، ط ١، ١٩٩٦، ص ١٤٧.

١١ . غاستون باشلار "جماليات المكان"، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط ٤، ١٩٩٦، ص ٣٨.

١٢ . ابن منظور، لسان العرب، مج ١٣، مادة "مكن"، دار صادر ودار بيروت، بيروت ١٩٥٦، ص ٤١٤، وقارن الزبيدي، تاج العروس، مج٩، مادة "مكن"، دار الفكر بمصر، القاهرة، ط ١، ١٣٠٦هـ، ص ٣٤٨.

١٣ . الزبيدي، تاج العروس، مج ٩، مادة "مكن"، (م. سابق)، ص ٣٤٨، وقارن: أبو البقاء، الكليات، معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، مج ٤، دار الكتاب الإسلامي، القاهرة، ط ٢، ١٩٩٢، ص ٢٢٣.

١٤ . أبو البقاء، الكليات، مج٤ ، (م. سابق)، ص ٢٢٣.

١٥ . ابن منظور، لسان العرب، مج ١٣، مادة "مكن"، (م. سابق) ص: ٤١٤.

١٦ . ابن منظور، لسان العرب، مج ١٣، مادة "مكن"، م. سابق، ص ٤١٤، وقارن: الأزهري تهذيب اللغة، تحقيق علي حسن هلالي، ج ١٠، مادة "مكن"، الدار المصرية، القاهرة (طبعة بدون تاريخ) ص ٢٩٤.

١٧ . ابن منظور، لسان العرب، مج ١٣، مادة "مكن" (م. سابق)، ص ٤١٤، وقارن الزبيدي، تاج العروس، مج ٩، مادة "مكن" (م. سابق)، ص ٢٩٤.

١٨ . أبو البقاء، الكليات، مج ٤، (م. سابق)، ص ٢٢٢، ٢٢٣.

١٩ . نفسه، مج ٤، ص ٢٢٣.

٢٠ . الأزهري، تهذيب اللغة، تحقيق: د. عبد الله درويش، ج ٥، مادة "محل"، الدار المصرية، القاهرة، طبعة بدون تاريخ، ص ٩٥، ٩٧.

٢١ . أبو البقاء، الكليات، مج ٤، م. سابق، ص ٢٢٥.

٢٢ . أبو البقاء، الكليات، مج ٤، (م. سابق)، ص ٢٢٥.

٢٣ . التهاوني، كشاف اصطلاحات الفنون، مج ١، مادة "الحيز"، طبعة تكال، كلكته ١٨٦٢، ص ٢٩٨.

٢٤ . أبو البقاء، الكليات، مج ٤، (م. سابق)، ص ٢٢٤.

٢٥ . التهاوني، كشاف اصطلاحات الفنون، مج ١، مادة "الحيز"، (م. سابق)، ص ٢٩٨.

٢٦ . ابن منظور، لسان العرب، مج ٨، مادة "وضع"، دار صادر، بيروت ١٩٥٦، ص ٣٩٦.

٢٧ . نفسه ص ٣٩٦.

٢٨ . الأزهري، تهذيب اللغة، تحقيق: إبراهيم الأبياري، ج ١٥، مادة "ملا"، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٧، ص ٤٠٤.

٢٩ . الأزهري تهذيب اللغة، تحقيق: د. عبد السلام سرحان، ج ٧، مادة "خلا"،

الدار المصرية، القاهرة (طبعة بدون تاريخ)، ص ٥٧١.

٣٠. ابن منظور، لسان العرب، مج ١٣، مادة "أين"، دار صادر، بيروت ١٩٥٦، ص ٤٤.

٣١. لمزيد من التفصيل في هذه الفكرة، ينظر على سبيل المثال لا الحصر: د. تمام حسان "اللغة العربية معناها ومبناها" دار الثقافة (الدار البيضاء) ١٩٩٤، ص ١١٩، ١٢٠، ١٢١.

٣٢. mson, Oxford advanced learner`s...e, ac G...As Hornby, ap cow d...ct...onnary of current engl...sh, oxford -un...vers...ty press,1974, P 825

٣٣ -نفسه، ص ٦٣٦.

٣٤ -نفسه، ص ٤٩٩.

٣٥ -- que et...re alphabét...onna...ct...t robert (1), d...Poul Robert, le pet analog...que de la langue françа...se, Par...s 1992, p688.

٣٦-نفسه، ص ١٠٩٣.

٣٧. ينظر، ابن منظور، لسان العرب، مج ١٣، مادة "مكن"، (م. سابق)، ص ٤٤١.

٣٨- ` Le pet...t Robert (1), Op.c...t , p. 710

٣٩ -نفسه، ص ١٠٩٣.

٤٠. د. محمد عابد الجابري، نقد العقل العربي (٢)، بنية العقل العربي (دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية)، المركز الثقافي العربي (بيروت. الدار البيضاء)، ط٣/ ١٩٩٣، ص ١٨١.

٤١. نفسه، ص ١٨١.

٤٢. ينظر، حسن مجيد العبيدي "نظرية المكان في فلسفة ابن سينا"، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ١/ ١٩٨٧، ص ١٧، ١٨.

٤٣. نفسه، ص ١٩.

٤٤. أبو البقاء، الكليات، مج ٤، م. سابق، ص ٢٢٤.

٤٥. ينظر، حسن مجيد العبيدي، نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، (م. سابق)، ص ٢٧، ٢٨.

٤٦. أرسطو طاليس "الطبيعة"، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، ج ١، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٤، ص ٣١٢.

٤٧. د. محمد علي أبو ريان، تاريخ الفكر الفلسفي، (أرسطو والمدارس المتأخرة)، ج ٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط ٣، ١٩٧٢، ص ٩٦، ٩٧.

٤٨. نفسه، ص ٩٨.

٤٩. يوسف كرم، تاريخ الفلسفة اليونانية، مطابع الدجوى، القاهرة، الطبعة السادسة (بدون تايخ)، ص ٢١٦.

٥٠. ألبير ريفو، "الفلسفة اليونانية وأصولها وتطورها" ترجمة عبد الحليم محمود وأبو بكر زكري، مكتبة دار العروبة، القاهرة (طبعة بدون تاريخ) ص ١٨٦.

٥١. د. عثمان أمين، الفلسفة الرواقية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط ٣/ ١٩٥٩، ص ١٥٦.

٥٢. يوسف كرم، تاريخ الفلسفة اليونانية، م. سابق، ص ٢٢٦.

٥٣. ينظر، التساعية الرابعة لأفلوطين (في النفس)، دراسة وترجمة: د. فؤاد زكريا، الهيئة المصرية للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٧٠، ص ٢٠٢.

٥٤. ينظر، أفلوطين عند العرب، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٥٥، ص ٤٢.

٥٥. أفلوطين، التساعية الرابعة (في النفس)، دراسة وترجمة: د. فؤاد زكريا، م. سابق، ص ٢٠٢.

٥٦. ينظر، أفلوطين عند العرب، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، م. سابق، ص ٤٣. وقارن التساعية الرابعة لأفلوطين (في النفس) دراسة وترجمة: د. فؤاد زكريا، (م. سابق)، ص ٢٠٣.

٥٧. ينظر، أفلوطين عند العرب، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، (م. سابق)، ص ٤٣.

٥٨. أفلوطين، التساعية الرابعة (في النفس)، دراسة وترجمة: فؤاد زكريا، (م. سابق) ص ٢٠٣، وقارن، أفلوطين عند العرب، (م. سابق)، ص ٤٣، ٤٤.

٥٩. ينظر، حسن مجيد العبيدي، نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، م. سابق، ص ٢٠.

٦٠. نفسه، ص ٢٠.

٦١. نفسه، ص ٢٠.

٦٢. ب. س. ديفيز، المفهوم الحديث للمكان والزمان، ترجمة: د. السيد عطا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٦، ص ٢٠.

٦٣. ينظر، حسن مجيد العبيدي، نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، (م. سابق)، ص ٢٠.

٦٤. جورج بوليتزر، مبادئ أولية في الفلسفة، ترجمة: فهيمة شرف الدين، دار الفرابي، بيروت ١٩٨٧، ص ٧١.

٦٥. ب. س. ديفيز، المفهوم الحديث للمكان والزمان، ترجمة د. السيد عطا، م. سابق، ص ١٩.

٦٦. ينظر، حسن مجيد العبيدي، نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، م. سابق، ص ٢٠ وقارن: د. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، مج ٢، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١/ ١٩٧٣، ص ٤١٢، ٤١٣.

٦٧. ب. س. ديفيز، المفهوم الحديث للمكان والزمان، ترجمة: د. السيد عطا، (م. سابق)، ص ٤١، ٤٢، ٤٣.

٦٨. ينظر، د. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، مج ٢، (م. سابق)، ص ٤١٣.

٦٩. نفسه، ص ٤١٣.

٧٠. نفسه، ص ٤١٣.

٧١. نفسه، ص ٤١٣.

٧٢. الموسوعة الفلسفية، وضع لجنة من العلماء والأكاديميين السوفياتيين، ترجمة: سمير كرم، مادة "الهندسات اللاإقليدية"، م. سابق، ص٥٦١.

٧٣. ينظر، الكندي، رسائل الكندي الفلسفية، تحقيق: محمد عبد الهادي أبو ريدة، ج ٢، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٥٣، ص ٢٧، ٢٨.

٧٤. نفسه (ج ٢)، ص ٢٨.

٧٥. نفسه (ج ٢)، ص ٢٨.

٧٦. نفسه (ج ٢)، ص ٣٠.

٧٧. ينظر، حسن مجيد العبيدي، نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، م. سابق، ص ٣٤.

٧٨. ينظر، المرجع السابق نفسه، ص ٣٥.

٧٩. أبو حيان التوحيدي، المقابسات، تحقيق وتقديم: محمد توفيق حسين، بغداد ١٩٧٠، ص ٣٦٤.

٨٠. ابن الهيثم (الحسن بن الحسن)، رسالة المكان، حيد آباد، الدكن، ط ١/ ١٣٥٧ هـ، ص ٣.

٨١. نفسه، ص ٣.

٨٢. نفسه، ص ٣.

٨٣. ينظر، حسن مجيد العبيدي، نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، (م. سابق)، ص ١٢٠.

٨٤. نفسه، ص ١٢٠.

٨٥. ابن سينا، كتاب النجاة في الحكمة المنطقية والطبيعة الإلهية، تحقيق: د. ماجد فخري، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط ١، ١٩٨٥، ص ١٦١.

٨٦. نفسه، ص ١٧١.

٨٧. لمزيد من التفصيل في هذه النقطة، ينبغي الرجوع إلى: د. زكي حسام الدين، "القرابة اللغوية"، دراسة لغوية لألفاظ وعلاقات القرابة في اللغة العربية"، مكتبة الأنجلو المصرية، (القاهرة)، ط ١، ١٩٩٠، ص ٥٨.

٨٨. اعتدال عثمان، إضاءة النص، دار الحداثة، بيروت، ط ١، ١٩٨٨، ص ٥.

٨٩. صلاح صالح، قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار شرقيات، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٧، ص ١٩.

٩٠. قال الله تعالى: "ألم تر كيف فعل ربك بعاد، إرم ذات العماد، التي لم يخلق مثلها في البلاد". (القرآن الكريم، رواية ورش، سورة الفجر، الآية٧، ٨).

٩١. صلاح صالح، قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، م. سابق، ص ١٧.

٩٢. غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، م. سابق، ص ٣١.

٩٣ - يوري لوتمان: "مشكلة المكان الفني"، ترجمة: سيزا قاسم دراز، مجلة "عيون المقالات"، (المغرب)، عدد ٨/ ١٩٨٧، ص ٦٨.

٩٤. نفسه، ص ٦٩.

٩٥. غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، م. سابق، ص ٢١٤.





بريشة : ناصر الجعفري



www.caricadonya.com

# العودة إلى زمن الأفق الجديد وأمين شنار




**يمثل اسم المثقف الراحل أمين شنار (١٩٣٦-٢٠٠٥) حضورا متجددا متوهجا في حياتنا الثقافية، وليس من قبيل المبالغة أن نقدر له دوره الرفيع في بناء جوانب ومراحل مهمة في الثقافة العربية في فلسطين والأردن بخاصة، من خلال تجربة مجلة الأفق الجديد، المجلة التي تجاوزت حدودها كمطبوعة ثقافية لتغدو محركا أساسيا حمل الأدب والفكر والنقد في مرحلة ما بعد النكبة إلى مناطق وآفاق جديدة، ولتغدو جسرا متينا في الانتقال من المحافظة إلى الحداثة، ومن صدمة النكبة إلى مقاومة الواقع الآسن الذي وجدت الأمة نفسها تخوضه وتبحر فيه.**


شنار

وحين نعود اليوم إلى انطلاقة (الأفق الجديد) بصدور العدد الأول منها في (٣٠) أيلول سبتمبر ١٩٦١، ونقرأ الصفحة الأولى منها، فإننا نستعيد درسا خالدا في معنى المجلة الثقافية وطبيعة رسالتها؛ إنها ليست مجرد كتاب ينشر أشتاتا من الإنتاج الأدبي، بل هي جبهة تنظم الحياة الفكرية والثقافية، تتطلع إلى أحوال الأمة وتسعى إلى بناء مستقبلها، يحملها الطموح أن تكون مؤثرة فاعلة تقود مسار الفكر والثقافة، وتوجهه إلى ما ينفع الناس ويمكث في الأرض. إنها تنطلق من الفكر والتيارات الفكرية قبل الأدب وصور إبداعه، تحاول أن تفهم أبعاد الصراع ومحركاته الكبرى، قبل أن تخوض في الجدال والسجال الثقافي والفكري..

ومما جاء في ذلك المفتتح الأول من الأفق الجديد:

"تجتاح الشرق الإسلامي، ومنه عالمنا العربي، في هذه المرحلة من التاريخ، تيارات فكرية متعددة، يفد أكثرها من وراء التخوم حيث يجري تخطيط واسع لإبقاء سيطرة قديمة، أو تمهيد السبيل لغزو جديد.. هي معركة عاتية، أول أسلحتها العلم، وأوسع ميادينها الفكر، وأخطر أهدافها السيطرة على العقول، وتوجيه مصائر الشعوب عن طريق التحكم في مراكز القيادة والتوجيه"، ثم توجه الافتتاحية شيئا من النقد لقادة الإصلاح: "غير أن قادة الإصلاح لا يوجهون إلا جهدا قليلا لتأكيد المناعة الفكرية لدى شعوبهم حتى تبقى بمأمن من الانحراف، وتقوم نهضتها الحديثة ذات أصالة وعمق وترتبط بوجودها التاريخي وتكون استمرارا دافقا لكيانها الأصيل".

وتذهب الافتتاحية إلى أبعد من ذلك حيث تؤكد دور الفكر في بناء النهضة وبناء الأمة "ما أحوجنا في هذه المرحلة إلى فكر مستنير ترتبط جذوره بعقائدنا وتراثنا التاريخي، ويلقي ببصيرته على ما حولنا ناقلا مقتبسا، ويرسم من ذلك كله طريق المستقبل لغد أفضل، ومن هنا كانت بعض غاياتنا من إصدار هذه المجلة: أن ننقل للقارئ العربي ترجمات لما تنتجه قرائح المفكرين في العالم الخارجي ليكون موصولا بما تحرزه الإنسانية من سبق في محاولات العلم والفن". ثم تمر الافتتاحية بزلزال النكبة وتشير إلى تأثيراته وتحدياته، فمن بعده وفي ظلاله "تبدو الحاجة شديدة لنهضة أدبية تجسّد أهوال الكارثة، وتبقي ملامحها حية بارزة من فوق السنين. وترسم طريق الخلاص أمام

هذا الجيل والأجيال المقبلة".

ويختتم شنار الافتتاحية الأولى مخاطبا القارئ "وبعد يا قارئي العزيز فقد جرت العادة أن تقدم الصحف والمجلات، وسط هالة من بهرج القول، وخالب الوعد، أما نحن فنقدم لك مجلتك (الأفق الجديد) أملا ضخما يراود ألبابنا، ويلبي طموحا واسعا عند أدباء هذا البلد العزيز، مجرد أمل جميل، والله وحده المسؤول أن يحقق الآمال".

عاشت الأفق الجديد خمس سنوات، وصدر منها قرابة سبعين عددا، منها أربعة وعشرون عددا في سنتها الأولى قبل أن تتحول للصدور الشهري، ولكن تأثيرها لا يقاس بعمرها القصير الذي لا يجاوز نصف عقد من السنوات، فلم تتوقف إلا وقد خرّجت الأسماء الأبرز في القصة والشعر والنقد والفكر في مرحلة الستينيات وما بعدها، وحتى اليوم لا يتوقف الدارسون عند مفاصل حياتنا الثقافية والأدبية إلا ويذكرون مفصلا هاما اسمه: الأفق الجديد أو أمين شنار كما لو كانا اسمين متعانقين مترادفين.. الأفق الجديد، المجلة الأوضح تأثيرا، والأوسع شهرة وتوزيعا في مختلف أقطار الوطن العربي، مجلتنا الوحيدة التي تمكنت من الانتشار ومن النهوض بالدور المأمول من مجلة طليعية ديمقراطية، تبنّت الحداثة والتجديد دون معاداة التراث، ووقفت مع الأصالة والهوية دون انغلاق، كتبت فيها الأقلام المخلصة من مسلمين ومسيحيين، إسلاميين وقوميين وشيوعيين، ملتزمين وعبثيين، نجحت بإتاحة المجال لديمقراطية الكتابة والانتصار لحرية الرأي، والميل للتسامح والأخوة غير الشعاراتية التي تضع مستقبل الأمة عنوانا وطموحا لها، مهما تتعدد السبل نحوه، ومهما تتنوع الاجتهادات.

### مطالب وقضايا

وعلى صفحات الأفق الجديد طالب أمين شنار بإنشاء رابطة للكتاب، ولم يتحقق ذلك إلا بعد مرور أكثر من عشر سنوات، مثلما طالب برعاية الدولة للأدب والثقافة، ليس على مبدأ الاحتواء والهيمنة، بل بالنظر إلى مكانة الأدب ودور الثقافة " إذا كانت الدولة، وكان الناس في بلادي، يحتفون احتفاء كبيرا بشق شارع للأقدام، أو بتشييد دار للسينما، فكيف لا يحفلون بغدير النور تستحم فيه قلوبهم، وبصرح المعرفة ترتفع بارتفاعه أرواحهم؟،

وليس الأمر غريبا، بعد، إذا كنا ما نزال نحسب الأدب مجرد ثرثرة، يتلهى بها الفارغون، على هامش الحياة، ووسيلة ممتعة، تقترن بالتثاؤب، يستعان بها على النوم الطويل. لقد اعترف هذا العصر بدور الأدب في بناء المستقبل، وبقيمته في صراعات المصير، فبوّأ الأدب مكانته القيادية في أعماق النفوس، وأحلّه منزلته الهامة على أرض الواقع.. فمتى نفعل؟؟ " (الأفق الجديد، تموز، ١٩٦٢).

وإذا كانت الحياة الحقيقية للإنسان هي حياة أفكاره، وسطوع وعيه، وحرارة مواقفه، فقد امتاز أمين شنار بكل ذلك، وفيما يلي نتوقف عند عنوانات وأفكار كبرى، تدل على بعض معالم وعيه وخلود فكره، مما نحسَب أنه لم يزل حيا إلى اليوم وكأنه لم يقله في الأمس البعيد، قبل أكثر من أربعين سنة.

### شهادة العمر

في عدد تموز ١٩٦٢ يكتب أمين شنار افتتاحيته بعنوان (شهادة العمر) منطلقا من تجربة جبران خليل جبران، ولكنك تخال (أمين شنار) يتحدث عن نفسه وعن أي مبدع أو فنان حقيقي. يقتطف فقرة مركزة من جبران يقول فيها "لقد ولدت وعشت وتألمت، لأقول كلمة واحدة حية مجنّحة، ولكنني لم أصبر، لم أبق صامتا، حتى تلفظ الحياة تلك الكلمة بشفتيّ، لم أفعل ذلك، بل كنت ثرثارا، حتى أنهكت الثرثرة قواي، وعندما صرت قادرا على لفظ أول حرف من كلمتي، وجدتني ملقى على ظهري، وفي فمي حجر صلد". ثم يقول شنار محللا متأملا معقّبا: هكذا مات جبران، قبل أن يقول كلمته. كانت حياته مخاضا عنيفا مجبولا بالألم والمرارة، ولكنه لم يسفر عن ولادة حقيقية كاملة، وهكذا يريد كل فنان أن يستوفي عملية الخلق بأن يناظر الحياة: متلقيا أصداءها الغنية، ونداءاتها الخفية، متفاعلا بها في الأعماق، مبدعا إياها من جديد، لكي يعيدها من بعد إلى الناس، مقطّرة من رتابة الواقع، مصفاة من ضحالة اللحظات الملقاة تحت وطأة العيون.. ذلك إحساس يرافق الفنان مدى العمر، إحساس بالعجز عن إشباع هذا المارد الحبيس بين جنبيه، الجائع أبدا إلى التعبير، الساخط أبدا على الزمن. فهو يريد أن يلتهم الحياة، أن يحياها بحرفيتها، لكي يختصرها في (كلمة واحدة حية مجنّحة) تكون مبرر وجوده، وامتداد ذاته، وشهادته على عمره.

على هذا النحو المكثف المختزل كان أمين شنار يكتب تأملاته وأفكاره الكبيرة، في افتتاحيات موجزة في سطورها، عريضة في أبعادها ودلالاتها، ما من افتتاحية إلا وفيها فكرة كبرى عن الفكر أو الفن أو الحياة أو الأدب، إنه مشغول دائما وأبدا بموقع المبدع والمفكر، وبدوره في الحياة، فلا مجال للعبث ولا للصدفة، وهو من أولئك المؤمنين بدور الأدب والثقافة في النهضة بالواقع تحسينا وتغييرا وتبديلا، وهو من المؤمنين بأن الواقع القاسي الذي سقطت فيه الأمة العربية والأزمات التي تحاصرها من كل جانب ليست قدرا محتوما أخيرا، وكان يرى من موقعه الثقافي أن الإبداع والفكر والفن يمكن أن يقدّم جانبا من طريق النهضة وسبيل النهوض.

### التقدم العلمي والضياع الوجودي

يتابع شنار تحولات العالم علميا وفكريا، تجده مطلا عليها ملما بها إلماما دقيقا، ولكنه لا يؤوب منها بالاطلاع المحض، بل يروزها بفكره وتأملاته، فيحدد موقفه منها ساطعا واضحا دون لبس. وطالما توقف عند قضية التقدم المادي والتقني والعلمي، تلك التي كانت شعار مرحلة الحداثة وجوهر وعودها للإنسانية، موقف المتسائل المتردد لآثار ذلك التقدم على الإنسان.

وفي عدد (شباط ١٩٦٣) يكتب افتتاحية موجزة تربط بين طرفي هذه المعادلة فيقول: "لقد فشل التقدم المادي والعلمي الذي أحرزته البشرية في أن ينسج صلة الإنسان بالوجود، عندما اتخذ من الإنسان مجرد وسيلة وأداة، لبناء عالم يقتات من أعصاب ابنائه، ويسوقهم قرابين إلى أصنام القلق واللاجدوى والهزيمة، وإلى سائر سدنة الهاوية السوداء. فقد الإنسان الطمأنينة والرضى... طمأنينة التوازن العادل بين الإنسان والوجود، ورضى الإدراك الواعي لمكان الإنسان من الوجود. وكيف يتم هذا الإدراك، وذلك التوازن، ما لم يكن الإنسان سيد عالمه وسيد اختياره؟".ويختتم مقالته بتحديد اتجاه صرخته المدوية: "ليست هذه صرخة في وجه العلم، إنها صرخة في وجه دوار البشرية التي تستيقظ في كل صباح، لترى نفسها غريبة عن عالم الأشياء، وترى نفسها تحت أقدام النهار الجائعة، وفي مهبّ أنفاس الليل المحرقة فأين الحلقة المفقودة، إذن، بين الإنسان المعاصر، والوجود المعاصر؟؟".

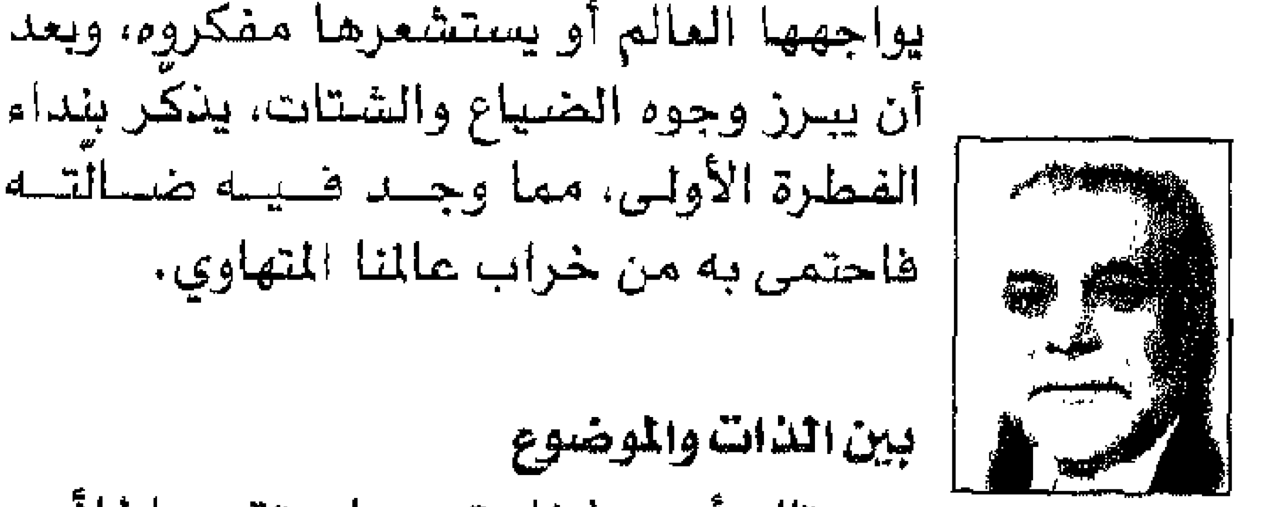







أما الحلقة المفقودة التي يشير إليها فبؤرة مهمة في فكر أمين شنار ووعيه، إنه يرى الحل، كل الحل في العودة إلى "صفاء البراءة الأولى على شاطئ الفطرة النقية، ليروا الحياة تستحم في نور الخالق".

إنه نور الإيمان، وروحانية الإسلام، مما مثّل عند أمين شنار حلا لكثير من مآزق البشرية والعالم المعاصر، وهي رؤية لازمته بصور وتجليات مختلفة حتى المقالات المتأخرة التي داوم على نشرها في جريدة الدستور، وتقوم في كثير منها على عرض جوانب تمثل الخراب والقلق والأزمات التي يواجهها العالم أو يستشعرها مفكروه، وبعد أن يبرز وجوه الضياع والشتات، يذكر بنداء الفطرة الأولى، مما وجد فيه ضالته فاحتمى به من خراب عالمنا المتهاوي.



**بين الذات والموضوع**

يمتلك أمين شنار تصورا متقدما للأدب والإبداع، وذلك عندما يتوقف عند مظهر الذاتية والغنائية الطاغية وخصوصا في مرحلة الأفق الجديد وما قبلها، ولعله كان ينظر إلى فلسطين وصور التعبير الذاتي عنها بشكل أساسي، أما مطلبه فأن يغادر المبدع ذاتيته ليتأمل الموضوع، ويسمح له بالبروز والاستقلال النسبي، بحيث لا تطغى الذات وعواطفها على كل شيء.

يقول شنار تعبيرا عن هذا الموقف: "لئن كانت نكبتنا في فلسطين، التي لم يؤرخها وجدان الأمة على شفتيّ شاعر، هي الجرح المفتوح الذي يفجر المسألة. فإنها تظل، على صعيدها الشامل، مسألة هذا الأدب العربي الذي ما انفك، طوال عصوره، عن الغناء في جنبات (الذات)، دون أن يتسلق جدرانها إلى رحبات (الموضوع)".

**الفكر والأدب والنقد**

وفي مقالة أخرى يربط بين الفكر والأدب، منبّها إلى أسبقية الفكر والتيارات الفكرية، ودورها في خلق حركات جديدة في الأدب والنقد "إن كل متتبع لتاريخ الأدب والنقد في العالم، يلاحظ، أن وجود المدرسة الفكرية كان دائما هو الأسبق، ثم يأتي الأدب والنقد باعتبارهما مظهرين حتميين ملازمين لهذه المدرسة الفكرية مهما يكن لونها. تجد هذا على سبيل المثال، في ميلاد الحركة الطبيعية في الأدب، تلك الحركة التي كانت امتدادا للواقعية، ألم يكن أوجست كونت وداروين وشوبنهور وكلود برنار طلائعها على صعيد الفكر؟ ألم ينجب هؤلاء، بتلك الهزة التي أحدثوها في المجتمع ناقدا أديبا اسمه (تين).. وعندئذ بدأت المدرسة الطبيعية على يد إميل زولا ود. هـ. لورنس وبعدهما عشرات. قل مثل ذلك عن كل المدارس الأدبية التي تركت بصماتها على سجل الأدب العالمي".

وفي سائر كتاباته تراه منسجما مع نفسه، ومع ثقافته وتوجهاته، مستندا إلى ثقافة عريضة عربية وأجنبية، أدبية وفلسفية، شعرية ونثرية، تراثية ومعاصرة، ومن جماعها تكونت شخصيته المميزة السبّاقة إلى الأفكار الجديدة، المتطلعة دائما إلى دور الأدب والفكر في الحياة، ودوره في بناء المستقبل، وفي التشابك مع أسئلته الحارقة.

ولعل من يتطلع إلى زوايا هذه الثقافة العريضة، ويتأمل جنباتها الصعبة المتقدمة، ثم يقارنها بعطاء أمين شنار في المجال الإبداعي (الشعر والسرد) سيخرج بنتيجة مؤسفة، أن شنار نفسه عندما خرج من الحياة الثقافية، وتخلى عن قيادتها وأبوّتها، تخلّى أيضا عن كثير من معارفه ومكونات ثقافته، ولم يمنح نفسه فرصة أن تتجلى تلك الثقافة في ألوان جديدة من الإنتاج الإبداعي المتوقع من موهبة كبيرة بحجم موهبة شنار، بوعيه الحاد، ورصانة شخصيته، وانفتاحه اللامحدود.

لقد كتب شنار شعرا، مما ظهر في ديوانه المبكر (المشعل الخالد) ونشر عشرات القصائد في الأفق الجديد مما يجري مجرى الشعر الحر، الأقرب إلى طريقة السياب مع تأثيرات وجودية وتضمينات تراثية وقرآنية. كما كتب رواية (الكابوس) التي يعدّها النقاد مع رواية (أنت منذ اليوم) لتيسير سبول، علامتين في طريق الرواية الحديثة في الأردن، وكتب بعض الأعمال المسرحية، وواصل كتابة المقالة ذات الصبغة الإيمانية والنفس الصوفي الإشراقي حتى السنوات الأخيرة من حياته، ولكن من المؤكد أن هناك أزمة ما عاشها... نتخيل أنها تشابكت بين تصوره للأدب ودوره والمأمول منه، وهو تصور ثقافي فكري طالما دافع عنه ودعا إليه، في مقابل منجزه الذاتي ومدى اقترابه أو وفائه بمطالب ذلك التصور.. ويبدو أن إنتاجه الذاتي لم يكن تطبيقا دقيقا لتلك الرؤية المتقدمة، وشتان دوما بين ما ينتجه الأديب، وبين ما يتطلع إلى إنتاجه، بين تصورنا النظري لعمل أدبي محلوم به، وبين مقدرتنا على إنجاز ذلك العمل.

هل نجتهد ونذهب إلى أن تفوق الثقافة والمعرفة عند أمين شنار في مقابل المنجز الإبداعي الذاتي كان سببا ضمنيا من أسباب خياراته نحو العزلة والصمت الموقوت الذي طال لعدة عقود؟؟

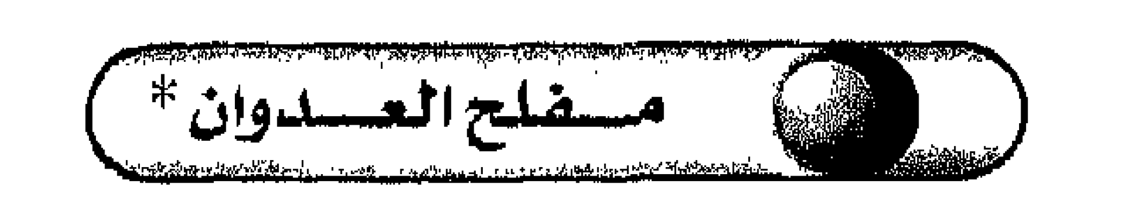
ولا يعني هذا أننا نقلل من قيمة ما كتبه أو أنجزه، بل هو بالقياس إلى زمنه ومرحلته في طليعة ما أنجزه المبدعون المجايلون له، ولكننا نتحدث عن المعايير الصعبة التي رسمها شنار لنفسه ولأبناء جيله، مما قد يحتاج مراحل طويلة من تطور الأدب وتوطين التيارات الجديدة في بلادنا.. إنها معادلة ليس من الهيّن تطبيقها، ولعل أمين شنار كان واحدا من ضحاياها.

ثم يمكن أن نفترض أسبابا أخرى:

- هزيمة عام ١٩٦٧، وهو الذي لم يزل يفكر قبلها بقليل، في الهزة الكاسحة التي خلّفتها النكبة، فخلّفت جراحا جديدة، وأحوالا ضاعفت من الأزمات الجماعية والذاتية.. فقد يكون من تأثيرات مثل هذه الأحداث الحاسمة ما تخلّفه من إحباط ومن صمت مدوّ، أخذ عند تيسير سبول شكل الانتحار المدوي، وعند شنّار، شكل الغياب من صدارة الحياة الثقافية والتفاعل معها.
- ثم هناك نداء الفطرة وبؤرة الإيمان، والتطلع إلى الذات العلية التي دائما كان يرى فيها سبيل النجاة من العالم القلق المضطرب، وإن كان فيما قبل يدقق في أحوال اضطراب العالم ويحاول أن يتفهمها ويحاورها، قبل أن يعلن سبيل النجاة وفق منظوره.. كأن العالم ضاق به، فاختار الانتقال من الصخب الحي إلى الهدوء الصاخب، مما يتمثل في كتاباته التي صدرت في العقدين الأخيرين.. حيث يتداخل الفكر مع الشعر مع النثر، في صورة ذات إنسانية تخلصت من صيرورة اليومي، واستقرّت عند منابع الأزلي، مستسلمة مطمئنة للخالق، ملتجئة إلى أنواره وأبوابه الواسعة.

---

* ناقد وأكاديمي من الأردن
mmobaidd@yahoo.com







موسيقى.. مزيج من رفرفة أجنحة الملائكة، وتهليل البشر..

سكينة، كأنها هالة مهابة، أو سحر لون تعجز أن تمزج مثله ريشة أي فنان، فسبحان هذا المكان الذي هو دائم الفرح بكل القادمين إليه، بينما هم كل عام يتزلفون له قربى بدعاء واحد..

حضور عتيق.. أقدم من"تبت يدا أبي لهب وتب"، وأعرق من التي هرولت بين موقعين ليتفجر الماء من بين قدمي رضيعها.. مهابة يحملها ذاك المكان منذ حضور آدم، حين كانت الكعبة ربوة حمراء فقط، عندما وقف عندها الغريب، آدم، بعد تنزيله من رحم الجنة قائلا سبحانك، ودعا، فاستجيب له، وتبارك الموقع به، وتقدّس دعاؤه حتى آخر صيحة في بوق النفير..

### وجيب القلب

موسيقى.. صوت واحد، كان أجمل الأصوات، رهيفا، كأنه الروح، شفيفا كما الدمع، دافئا كالنبض..

صوت واحد ترتفع به كل الجموع كي يسمع العلي هذا الابتهال أن "لبيك".

موسيقى.. والأبواب، كل الأبواب تفتحت بهجة باحتضان المتقربين، القادمين، الزائرين، الآتين بكل خفة أرواحهم، وتوق أفئدتهم، وملتقى أعينهم، حجا لجلال المهابة.. توقا لمكان القداسة.. تقربا من كنز العبادات، والصلوات، والذاكرة، والقصص الأولى.. مندفعين إلى هناك يقولون أن :"لبيك".

موسيقى.. صوت.. غناء:"سرت في باب السلام".. فصار السلام عن يميني، وعن يساري.. مشيت أكثر، علا فوقي، وأحاطني، فأحسست خفة، ولا ثقل.. ناديت أن تعاليت يا واهب النقاء، فارتفعت على أكفّ المحبة وعلوت.. علا معي صوت الموسيقى.. وارتفع وجيب القلب.. كما أن روحي صارت شفيفة، وبات المكان بؤرة خشوع.. فقلت السلام على رب الأنام.. وأكملت المسير..

### أستار الكعبة

موسيقى.. صليت، وما إن سجدت حتى رأيت الشيخ يبني البيت حجرا فوق حجر.. راودتني روحي بأن أحمل معه حجرا، وتمنيت أن أكون حجرا بين يديه، يشيدني قداسة في معمار البيت.. أشار، فحسبته استجاب لأمانيّ، لكنه كان ينادي الفتى إسماعيل، وكان مهيبا مثل أبيه، فاكتمل البيت بعرقهما، وبمباركتهما.. طفت حوله.. كنت أدور، والبشر معي يطوفون.. الأرض كلها تطوف معنا، والكعبة بؤرة هذا الكون، والموسيقى تتردد مع كل حرف ينطقون أو دعاء به يتقربون..

قلت سبحانك، وأكملت الصلاة.. طال سجودي، ومع سبحان ربي الأعلى، أنصتّ، فتراءى لي أعرابي يتعلق بأستار الكعبة يدعو رب هذا البيت: (السائل ببابك، انقضت أيامه، وبقيت آثامه، وانقضت شهواته، وبقيت تبعاته، ولكل ضيف قرى، فاجعل قراي الجنة..)..

موسيقى.. وريح طيبة اجتاحتني.. فبدأت أتبعها سائرا وراء مصدر هذا الطيب.

---

mefleh_aladwan@yahoo.com

* كاتب أردني

# مظاهر التجديد في بناء السيرة الذاتية

## ("هاته عاليا...هات النفير على آخره" لسليم بركات)


د. عبد المالك أشهبون *




على سبيل التقديم

**دأب سليم بركات على خوض مغامرة الكتابة الشعرية والروائية بنفَسٍ متميز، وبإيقاع إبداعي متفرد. كما طاول إبداعه فن السيرة الذاتية، ولكن هذه المرة بأسلوب مختلف عما هو مألوف في السير التقليدية العربية. فقد أفسحت تجربته في الأدب الشخصي المجال وسيعاً لضرب من التماس بين الواقعي والتاريخي والعجيب. هكذا كتب في "الجندب الحديدي" (١٩٨٠) "سيرة الطفولة"، في حين تشكل "سيرة الصبا" الموضوع الرئيس في: "هاته عالياً هات النفير على آخره" (١٩٨٢). هذا المؤلف السردي أضاف عمقاً استراتيجياً لتجربته بركات السردية التي انطلقت من فضاء الشعر وامتدت إلى الرواية، ومنها إلى السيرة الذاتية.**

ولعل التركيز على لحظتين أساسيتين من مسار حياة الكاتب كان لها أكثر من باعث ودافع، فالكتابة بعيني طفل بالنسبة لسليم بركات هي بمثابة لعب طفولي غير جارح، حتى لو كانت الصور الطفولية المقدمة في هذين النصين مجروحة ومقهورة، وممزقة. لهذا يدعونا الكاتب إلى ضرورة الاقتناع بتصور مبدئي مفاده أن شخصيات السيرتين (بالأحرى أطفال السيرتين) كانت عارفة أنها معفاة من مساءلة الأخلاق وقوانين العلاقات الاجتماعية، لأنها - وببساطة - شخوص صغيرة يراد لها أن تنأى بنفسها وبمشاغلها وعوالمها عن عالم الكبار. وبهذا المعنى، فهي شخصيات لا يطاولها الاقتصاص على الجناية، ولا تحاسب محاسبة البالغ، أو هكذا يريد الكاتب أن يوهمنا به. وحتى الكبار، أنفسهم، يجدون أعذاراً لوقائع تمس مقاماتهم التي تسمو عن عالم الصغار، ما دام التدوين هو تدوين طفل لا يؤخذ حكمه على محمل الإفتاء، وهنا المفارقة الساخرة التي يضعنا إزاءها سليم بركات في السيرتين: (سيرة الطفولة وسيرة الصبا).

### ١ - البداية والنهاية في السيرة الذاتية

بالعودة إلى طبيعة النهايات في السيرة الذاتية العربية، نسجل تعدد وتنوع هذه النهايات، من كاتب إلى آخر، ومن حساسية أدبية إلى أخرى. من هنا وجب التأكيد على أن هناك منظورين أساسيين في كتابة السيرة الذاتية على مستوى الأدب العربي:

#### ١ - ١ - المنظور التقليدي للنهاية في السيرة العربية:

تندرج النهاية الطولية (Linaire) في سياق نموذج السيرة الذاتية ذات الطبيعة التعاقبية في سرد الوقائع الأحداث. إذ تأخذ تلك السير قارئها برفق وتؤدة، ليتعرف على مراحل ومسارات الذات/الشخصية الحقيقية في الزمان والمكان، من الطفولة (البداية) إلى الكهولة (النهاية). ذلك ما نستشفه من تصريح أحمد أمين في كتابه المشهور: "حياتي"، الذي يقول فيه: "كنت أعصر ذاكرتي لأستقطر منها ما اختزنته منذ أيام طفولتي إلى شيخوختي، وكلما ذكرت

حادثة دونتها في إيجاز ومن غير ترتيب فلما فرغت من ذلك ضممته إلى كراستي اليومية، ثم عمدت في الأشهر القريبة إلى ترتيبه وكتابته من جديد على النحو الذي يراه القارئ من غير تصنع ولا تأنق"(١).

فما نستخلصه من هذا المفتتح، هو حرص الكاتب على ضرورة تقديم العمل من منظور شامل. يوحي للقارئ أن الكاتب بصدد الحديث عن سيرورة حياتية تبدأ أولى أطوارها لحظة الطفولة ثم تنتهي لحظة الشيخوخة، ثم يعود بعد ذلك القهقرى ليغوص في تفاصيل الأحداث من البداية. وبهذا المعنى تبدأ السيرة الذاتية بنهاياتها وتنتهي ببداياتها على طريقة عد عكسي يكون مآله محددا منذ البداية. لأن الكاتب "يعرف كلمة النهاية، والنهاية ترتمي على البداية"(٢). ومن شأن ذلك الإجراء الفني أن يكرس أحد عناصر الميثاق السير ذاتي الأساسية في هذا النوع من الكتابات، ويتعلق الأمر بدفع القارئ، وحثه على تصديق ما يحكى، بوصفه قولا صادقا وصريحاً.

غير أن هناك من يعتبر أن إجراءً فنياً من هذا القبيل، هو في حد ذاته، يشكل نوعاً من أنواع التزلف والتقرب من القارئ وكسب وده وثقته مع أنه يجب عدم الاستهانة بسلطته في الحكم على النص، سواء بالرفض أو بالقبول (حكم القيمة)، بالإقبال أو الإدبار.

وإذا كان أحمد أمين قد واكب في كتابة سيرته فترات زمنية متتابعة (الصبا، الشباب، الشيخوخة)، فإن بعض السير الذاتية قد تقف عند فترة معينة، تقتطع من مشوار حياة الكاتب دون سواها. لذلك لا يشعر القارئ في هذا النوع من السير بالرضى الكامل في نهاية الكتاب، بل يحس برغبته الحثيثة في تتبع بقية حياة الصبي في المراحل التالية من حياته.

وخير نموذج لذلك هو سيرة طه حسين في الجزء الأول من كتاب "الأيام". إذ إن هذه السيرة لا تعبر عن اكتمال سيرة الكاتب، بقدر ما تعبر عن مجرد رغبته في التوقف عند هذا الحد (سيرة الصبا والشباب). ومن منظور عبد المحسن طه بدر أن الكاتب أحس بالنهاية المتعسفة التي تضمنها كتابه هذا، ليبررها في الفصل الأخير الذي توجه فيه بالحديث إلى ابنته، بأنه لا يرغب في مزيد من

**إذا كان أحمد أمين قد واكب في كتابة سيرته فترات زمنية متتابعة (الصبا، الشباب، الشيخوخة)، فإن بعض السير الذاتية قد تقف عند فترة معينة، تقتطع من مشوار حياة الكاتب دون سواها.**

الحديث عن هذه المرحلة من حياته، خشية أن يصبح موضوعا للشفقة أو السخرية، وإن كان سيتابع الحديث عن مرحلة أخرى من حياته حين يبلغ الثالثة عشرة، ويرسل إلى القاهرة ليختلف إلى دروس الأزهر(٣).

فالسيرة الذاتية ذات النهاية المقطوعة تعبر عن دورة زمنية مبتورة من حياة صاحبها، بحيث يعطي للحظة الميلاد نصيباً من الاهتمام، ويردفها بالحديث عن الطفولة والشباب، لكنه يوقف تسلسل مجرى حياته عند هذا الحد دون أن يصل إلى فترة الكهولة بوصفها نهاية المطاف الحياتي بصفة عامة...

### ١ - ٢ - المنظور الجديد للنهاية في السيرة العربية

يبدو أن سليم بركات مهووس بالتجديد، بدءاً من طبيعة صوغه لعنوان هذه السيرة:(هات عاليا...هات النفير على آخره)(٤)، مروراً بالتعيين الجنسي (سيرة الصبا)، انتهاء بباقي مكونات النص الروائي سواء على مستوى البناء أو الدلالة. حتى أننا قد نساق إلى طرح مجموعة من التساؤلات حول مدى واقعية المحكي السيرذاتي في هذا النص، خصوصاً إذا ما تعلق الأمر بخطاب افتتاحي مباشر (بدون عناصر التمهيد المعروفة)، خال من المؤشرات المرجعية سواء تلك التي تحيل على أزمنة أو أمكنة أو شخصيات واقعية، بالإضافة إلى نهاية هذه السيرة التي جاءت على غير منوال خواتم سير ذاتية مأثورة في أدبنا العربي. وهذا ما يعمل - بطريقة غير مباشرة -

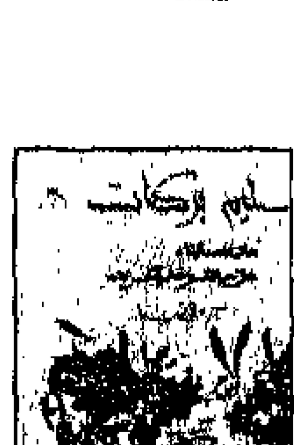
على إبطال مفعول الميثاق السيرذاتي، كما عهدناه في الكتابات السير ذاتية التقليدية.

أما بخصوص طبيعة استحضار سليم بركات لنهاية هذه السيرة، فإننا نجده لا يلقي بالاً إلى ضرورة ترتيب الوقائع والأحداث بطريقة التسلسل الكرونولوجي المألوفة في الكتابات السير ذاتية في الأدب العربي. ربما لأنه يستحيل الالتفات إلى مرحلة الميلاد وتتبع تفاصيلها بالدقة المطلوبة، نظراً لصعوبة تذكر هذه اللحظة بوصفها لحظة ما قبل الوعي بالعالم الذاتي منه أو الموضوعي. وهذا ما دفع بعض الكتاب إلى عدم الالتفات إلى ترتيب الأحداث، واستبداله باختيار محطات أساسية أخرى من مسار حياتهم. فالسيرة المتشظية، من هذا المنظور، هي جمع لشتات تلك اللحظات الحياتية التي تبدو مجزأة ومتناثرة، بحيث يتم تحويلها إلى كل متعدد، يكشف لنا بطريقة ضمنية بأن كل شيء (الذات والعالم) منفتح دوماً على أطوار تشكله اللانهائية. فلا شيء مكتمل، ولا شيء منته(٥).

من هذا المنطلق الفني، نؤكد أن سليم بركات يسعى في سيرته: "هاته عالياً ..هات النفير على آخره.." إلى الانفلات من لعبة التحديد الزمني والمكاني منذ البداية، ليقحم قارئه ببداية مباغتة وغير متوقعة، وفي الأخير يختم نصه بنهاية مفتوحة على بداية (بدايات) أخرى محتملة. هذه البداية تشي بكون أحداث النص في حالة امتداد وتلاحق، وأن أحداثاً مهمة تلت هذه اللحظة - البداية - إن لم تكن البداية تتويجاً لها - ما دام السارد يفضل التركيز في بدايته على أهم حدث في هذا الأثر الأدبي، ويقدم لنا التفاصيل التي كانت السبب في هذا الهياج الذي عرفته المدينة، ثم بعدها يطلعنا على طبيعة التغيير الذي طرأ بعد الهياج (تغيير الحكومة...).

فلا جديد تحمله هذه الحكومات للأهالي في الشمال لأنها حكومات تتشابه وتتقاطع في إدامة التهميش والعزلة على مناطق الشمال (حيث الأغلبية الكردية) إلى ما لا نهاية... ويظل السارد يراهن على هبَّة أهل الشمال التي تعيد الاعتبار لهذا المجال الجغرافي المقصي في برنامج كل الحكومات المتعاقبة على البلد. وهذا



عائد من دون شك إلى حقيقة مفادها أن هذه الحكومات، بهذه الصورة، لم تنبثق عن المجتمع الذي تدعي أنها تمثله، وإنما فرضت عليه فرضاً.

وإذا كان سليم بركات قد باغت القارئ ببداية مفاجئة، وبالتالي خلخل أفق انتظاره، فإنه في النهاية سيضاعف من حيرته وتساؤلاته حول حقيقة الميثاق السيرذاتي وإشراطاته. من هنا ترك السارد قارئه معلقاً، ينتظر ويترقب معرفة شخصية "ميرو" الخرافية دون جدوى. كما حمل هذا الخطاب الختامي نفساً رمزياً يحتمل العديد من القراءات حول حقيقة هذه الشخصية التي تتردد على النص بين الفينة والأخرى، بدون أن يتمكن من فك لغزها المحير. وبذلك يؤسس النص لنهاية مفتوحة على إيقاع انتظارية مبهمة وإرجاء غامض، ملتبس في مضمونه، ولا يمكن أن يتصور في نطاق مقتضيات الميثاق السير ذاتي المألوف في السير التقليدية.

وكأننا بنصوص السيرة الذاتية المتشظية، لا تني تؤكد أهمية إعادة الاعتبار إلى سلطة الكتابة (الصيغة الفنية)، مقابل ما كان سائداً من نزوع ملحوظ إلى تمجيد سلطة الوقائع والأحداث (القصة). إذ من المعلوم أن تفادي إيراد النهاية بالشكل الهرمي المألوف هو في حد ذاته، تجنب للحديث عن فكرة النهاية سواء على مستوى الكتابة (الخاتمة) أو على مستوى سيرورة الحياة الذاتية (الموت) من جهة، وتخفف من سلطة الارتجاع التي تفقد النص أدبيته، وتحوله إلى فضاء نصي لجرد للوقائع والأحداث (سجل مدني) من جهة ثانية.

ومن الطبيعي القول: إن النص السير ذاتي كلما لجأ إلى مثل هذه الاختيارات الجمالية استدار نحو بنيته الفنية بالدرجة الأولى، وبالتالي، اهتم بمعماره أكثر من اهتمامه بنهاية مجرى أحداث القصة. فهذا الانزياح عن إثبات النهاية الواقعية (الموت) يجب ألا نعده هروباً من الواقع الطبيعي، بل هو، في حقيقة أمره، نوع من إعادة تشكيل هذا الواقع الذاتي على نحو يتحقق فيه ذلك التوازن في البناء الفني مع أبنية المجتمع التي يكون الكاتب متأثرا بها أصلا ومؤثرا فيها؛ حيث يقع الانتقال، لحظتئذ، مما هو محسوس (السيرة كواقع) إلى ما هو تخييلي (السيرة كتخييل). وهو ما حدا ببعض النقاد إلى الحديث عن استحالة القبض على النهاية، في نظير هذه النصوص السير ذاتية المتشظية، لأن كتابها يتقصدون تعليقها حيناً أو ينفونها أحياناً أخرى،"وهذا الموقف ينم عن رغبة حثيثة – من لدنهم– في إبراز انفتاح الخطاب، خصوصاً في حالة استبدال نقطة النهاية بنقط الحذف"(٦).

فهناك فرق بين نهايات السيرة المتعاقبة الممتدة، والتي يدعوها الناقد عمر حلي بالخواتم التقريظية، وبين الخواتم القائمة على نقد الذات (أفراداً وجماعات)، أي تلك السيرة القائمة على التشظي.

فهذه الأخيرة عبارة عن نصوص سير ذاتية موجّهة بسلطة الكتابة أو بشعرية البوح، وتصاغ في أفق بدايات مرجأة ومتجددة، ذلك أن البدايات والنهايات تؤكد أن النمط الأول من السيرة الذاتية هو تخليد للماضي عبر كتابته، وأن النمط الثاني تخليد للكتابة عبر تسريد الماضي ونثره(٧).

**٢ ـ مؤشرات البناء المعماري الدائري**

يسجل الملاحظ لطبيعة البناء المعماري في هذه السيرة أنه جاء، هو الآخر، مغايراً تماماً لما هو مألوف، حيث اتسم بالدائرية، والنفَس التكراري. بحيث سجلت لنا البداية أحداث مشهد سقوط حكومة ظالمة وصعود حكومة لا تختلف عن سابقتها في التسلط والجور، يليها هياج وسقوط الحكومة نفسها، حكومة أخرى جائرة فهياج، وهكذا دواليك. أما نهاية هذا السيرورة الدائرية فيتم تأجيلها في انتظار مجيء "ميرو" المنقذ من كل هذا الظلم، ومخلص أهل الشمال من كل الشرور التي تحيق بهم.

**لم تعد السيرة الذاتية عبارة عن سرد مراحل متسلسلة من حياة المؤلف التي تبتدئ من مرحلة الصبا، وتنتهي بالشيخوخة، بل غدت تلامس مناطق مفارقة لما هو واقعي. ولأجل ذلك فهي توظف جدل الواقعي**

فالهياج المتكرر، والحكومات المتعددة، والهبات العنيفة المتتالية لا تعمل إلا على تأجيل مجيء ميرو(المهدي المنتظر)، إذ تختم: "هاته عالياً ..هات النفير على آخره.." بمقطع نصي ذي مسحة مفارقة للواقع: "كل شخص يؤجل مجيء "ميرو" على طريقته؛ يؤجل مجيء الأكباش التي ستشق بقرونها الغشاء الأرضي، فتبين، في أكثر الأماكن التصاقاً بالعمارات، والأسواق، بقايا مملكة الرعاة الأولى، ذات الأساسات الجير، والأحواض النائمة كقبور من ذهب. من تخوم الشمال، إذاً، تنتظر الأرض صاعقة سحرها، وأباطرة الملهاة"(٨).

إن شخصية ميرو من خلال ما سبق، تبدو ثنائية الأبعاد؛ فهي قد تكون واقعية وهو تقدير مستبعد، كما قد تكون متخيلة (وهذا أغلب الظن)، لأن إدراجها عادة ما يتم في سياق المحكي المفارق للواقع من أجل إعطاء خصوصية ما لملامح المكان القاسي، وعلاقته بالإنسان المقهور.

من هنا نجد أن هذه السيرة تحفل عموما بالكثير من أنماط الوعي المفارقة للواقع (محكي خرافي، عجيب...) في تفسير الكثير من الأوضاع والظواهر التي يتم إرجاعها إلى قوى خارقة شريرة (كما هو الأمر مع ميرو) أو خيرة، تماماً كفعل الإنسان البدائي في تفسيره للعالم من خلال الأسطورة. ففي هذه الحالة، يغدو هذا النوع من النهايات المفارقة للواقع بمنزلة شفرة ثقافية تنفخ روحا جديدة في الجماعة التي تتمثلها كحقيقة لا مفر من تحققها على أرض الواقع إن عاجلا أو آجلا.

وانطلاقا من هذه المعطيات الثقافية، لم تعد السيرة الذاتية عبارة عن سرد مراحل متسلسلة من حياة المؤلف التي تبتدئ من مرحلة الصبا، وتنتهي بالشيخوخة، بل غدت تلامس مناطق مفارقة لما هو واقعي. ولأجل ذلك فهي توظف جدل الواقعي (السيرة الذاتية) والمتخيل (حكاية "ميرو" الأسطورية نموذجاً) في سياق سيرة ذاتية متشظية ذات أفق جمالي خاص.

على أن ما يجعل من الخطاب السيرذاتي المتشظي خطاباً متقلقلاً، هو طبيعة الضمير الذي ينزاح عن أحد الضمائر السردية المعروفة في تاريخ السيرة الذاتية

الخطية(وهو ضمير المتكلم، مع استثناءات قليلة). ذلك أن الضمير البارز في بداية هذا النص ونهايته هو ضمير"النحن" الذي يحيل على الجماعة ما دام الكاتب غير قادر على تصور حياة الطفل (الفرد) منفصلاً عن العالم الخارجي الذي ينتمي إليه (الجماعة).

هذا الضمير ("النحن") يسرد تاريخه الخاص في نطاق الجماعة التي يذوب في خضمها. الأمر الذي يحيل السيرة الذاتية حينئذ إلى سيرة جمعية، ليتم تعزيز هذا التصور باستحضار الكاتب لحكايات بعض الشخصيات الواقعية والمتخيلة والتي لها أسماء خاصة، يمتحها من قاموس الجماعة خاصة، ومن ذاكرة أهل الشمال بصفة عامة، حيث أزال الكاتب عنهم قشرة الوقائع اليومية الحقيقية والواقعية، وجعلهم يحيون في ذاكرة الأفراد والجماعات، ويعيشون تاريخهم الخاص، في مدينة لا تعرف الليل والنهار، أو الضوء والعتمة، الأنا والآخر.

في هذا السياق عينه، تبدأ شخصية "ميرو" في التجلي بوصفها شخصية خرافية تظهر وتختفي، كما لو كانت ذكرى أو كابوساً يحط بكلكله الثقيل على ذاكرة الصبية والكبار على حد سواء. ففي هذا النوع من النهايات تتجسد العلاقة الجدلية بين العقلاني والحدسي، بين الواقعي والمتخيل. هناك إذاً تناص بين الحياة والنصوص، بين حياة اليوم والأمس، كما بين النص الشفاهي والمكتوب.

هذا التناص يقوض فكرة السيرة الذاتية التقليدية، ويستدعي حواراً آخر، هذه المرة بين كل من الرواية والسيرة الذاتية. إذ إن السيرة الذاتية هي في الحقيقة سليلة الرواية، ومع ذلك فقد استعارت من بعض الأجناس الأخرى الكثير من أساليبها. ذلك

**اعتمد سليم بركات نموذج السيرة الذاتية المتشظية، سبيلاً لإنتاج نموذج نوعي جديد من الكتابات السيرذاتية. وذلك من خلال بداية مباشرة وصاخبة، تعكس حرارة الإيقاع العالي الذي دشنه محفل العنوان، وترجمته مضامين البداية**

أن خطاب السيرة الذاتية نفسه لا يخلو من عملية تجنيس تتخذ مظهر اللاتجنيس، "فخطاب السيرة الذاتية الذي يعتمد المجاورة بين الحكاية والشعر والمثال والحكمة والمدونة والحوار والتعليق... يوهم بلا تجنيسه، إلا أن المتأمل في هذه المجاورات يكشف عن سياق ينتظم وفقه خطاب السيرة الذاتية، وعن قصدية خفية تنطوي عليها المجاورة وتضمرها دلالات النسق الثقافي"(٩).

وبقدر ما غدا كلٌّ من الميثاقين "السيرذاتي" و"الروائي" يثيران الكثير من التساؤلات بفضل تحققات نصية منزاحة، أصبح القارئ يتوقع - بكثرة تداوله لهذا النوع من النصوص - أن مجال السيرة الذاتية ليس هو الحقيقية الخالصة، بقدر توقعه أن مجال الرواية ليس هو الخيال الخالص. فقد تظهر الرواية في لبوس السيرة الذاتية والسيرة في لبوس الخيال؛ وهذا مبرر إلى حد كبير، إذ كيف لنا أن نجزم أن ما انتهى إليه سليم بركات يدخل في نطاق الحقيقة والواقع ولا علاقة له بالخيال؟

محصلة الكلام في هذا الموضوع هو أن سليم بركات اعتمد نموذج السيرة الذاتية المتشظية، سبيلاً لإنتاج نموذج نوعي جديد من الكتابات السيرذاتية. وذلك من خلال بداية مباشرة وصاخبة، تعكس حرارة الإيقاع العالي الذي دشنه محفل العنوان، وترجمته مضامين البداية. كما أن النص حاول أن يتخفف من صرامة سلطة الميثاق المرجعي في خطاب البداية، وهذا ما جعل صيغة العنوان السردية أقرب إلى عالم الرواية منه إلى عالم السيرة الذاتية.

أما بنية النص المعمارية فاتسمت بالدائرية، إذ لا تنتهي الرواية بنهاية محددة، سواء كانت سلبية أو إيجابية. إنها تحكي عن أوضاع أهل الشمال، في هذه الحكومة أو في ظل أخرى. وأنه لا جديد تحمله هذه الحكومات المتعاقبة بعد كل هياج.

من هنا نقول إن نهاية هذه السيرة جاءت لتقوض أحد أسس الميثاق السير ذاتي(أن تكون الأحداث معقولة)، على اعتبار أن كل ما يدخل في بنية اللامعقول يحيد عن أحد عناصر هذا الميثاق، وذلك شأن إيراد شخصية"ميرو" الأسطورية في نهاية النص. كما أن مبدأ التضمين الذي ساد النهاية المفارقة يتنافى مع مبدأ الاسترجاع الذي هو قوام السيرة الذاتية التقليدية، كذلك الأمر مع عنصر التأجيل وتعليق بقية الأحداث؛ وبالتالي الاستعاضة على صيغة النهايات المغلقة بالطريقة المألوفة في السير التقليدية.



* ناقد وأكاديمي من المغرب

مراجع:

١- أحمد أمين: "حياتي"، دار الكاتب العربي، بيروت، ط:٢ ، ١٩٧١، ص:٥٠.

٢- عمر حلي: "البوح والكتابة دراسة في السيرة الذاتية في الأدب العربي"، منشورات: "مجموعة البحث الأكاديمي في الأدب الشخصي"، ط ١، ١٩٩٨، ص:٢١٩.

٣- عبد المحسن طه بدر: "تطور الرواية العربية الحديثة"، دار المعارف، مصر، ط:٢ ،١٩٦٨، صص: ٣٠٦..٣٠٧.

٤- سليم بركات: "هاته عالياً، هات النفير على آخره..(سيرة الصبا)"، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٢.

٥- عبد السلام مصباح: "عن السيرة الذاتية في الكتابة العربية"، مجلة: "الكرمل"، العدد ٦١، ١٩٩٩، ص: ١٠٩.

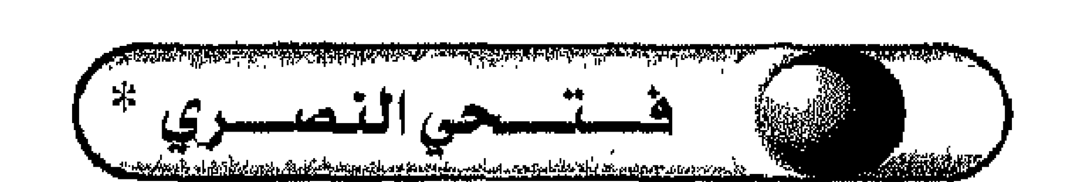
٦- عمر حلي: "البوح والكتابة دراسة في السيرة الذاتية في الأدب العربي"، مرجع سابق، ص:٢٢١.

٧- المرجع نفسه، ص:٢٢٣.

٨- سليم بركات: "هاته عالياً، هات النفير على آخره..(سيرة الصبا)"، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٢، ص:١١٩.

٩- يمنى العيد: "سجن السيرة ورحابة الرواية"، مجلة: "أخبار الأدب"، العدد ٢٤٤، مارس ١٩٩٨، ص:١٥.

# شعريّة التّخييل : قراءة في الحكاية في شعر المنصف الوهايبي



فتحي النصري *

**إذا كان النقّاد لا يجادلون في أنّ الممارسة الشّعريّة عند المنصف الوهايبي موسومة بحرصه الدائم على التّجدّد (١) فإنّ من مظاهر هذا الحرص سعيه إلى تنويع مدارات القول الشعري وتغيير النّزعة المهيمنة من مجموعة شعريّة إلى أخرى، وهو ما يمنح كلّ عمل من أعماله من الخصوصيّة ما يتميّز به عن غيره. فإذا كان استلهام التّراث الصوفي هو ما يميّز مجموعة الشّاعر الأولى " ألواح " (٢) فإنّ السّمة المهيمنة في ديوان " مخطوط تمبكتو" (٣) اتّخاذ المدن مدارا للقول الشّعري واستنطاق المكان بأبعاده الجغرافيّة وخصائصه الثّقافيّة والتّاريخيّة.**

أمّا في السّنوات الأخيرة فقد طغت على الممارسة الشّعريّة عند الشّاعر القيرواني نزعة أخرى تتمثّل في بناء القصيدة على حكاية (Histoire) تتّصل في الغالب بعالم الحيوان. ونعني بالحكاية المحتوى السردي أي الأحداث الّتي تتعاقب وتشكّل موضوع الخطاب ومادّته الأساسيّة (٤) ويبدو أنّ الشّاعر يهيّئ لإخراج هذا اللّون من الشّعر في ديوان وسمه بـ" فهرست الحيوان"(٥).

إنّ لهذه النزعة الّتي نريد أن نتأمّلها في هذا البحث جذورا في كتابات الشاعر السّابقة ففي ديوانه الثّاني" من البحر تأتي الجبال" باب موسوم بـ" حديث الحيوان" (٦) وفي ديوان " ميتافيزيقا وردة الرمل" باب مماثل عنوانه " حيوانات المنصف الوهايبي" (٧) ويتجسّد كذلك هذا النزوع إلى استدعاء الحكاية في الشعر في بعض قصائد "مخطوط تمبكتو" (٨).

إنّ بناء القصيدة على الحكاية يدعو إلى إثارة عدد من التساؤلات تتصل بطبيعة العلاقة المحتمل انعقادها بين الشعريّ والسرديّ وبالجدوى الفنّيّة من استدعاء الحكاية في الشعر ومدى انسجام مثل هذه النصوص السردية مع نصوص أخرى في مدوّنة الشاعر موغلة في التجريد والغموض (٩) وتنأى كلّ النأي عن الجوهر الدلالي الملازم لكل حكاية، بل إنّنا قد نتساءل، إذا أخذنا بعين الاعتبار أنّ توظيف الحكاية في الشعر العربي الحديث ظاهرة دشنها أحمد شوقي منذ ما يقارب القرن، عن محلّ هذا المنحى الفنّي من قيم الابتكار والتجديد والتجاوز التي ما فتئ الشاعر العربي المعاصر يعلن عن تبنّيها والالتزام بها.

إنّ هذه التساؤلات ماثلة في خلفيّة هذا البحث غير أنّنا لا نزعم، بسبب الحدود التي رسمناها له، تقديم إجابات عن

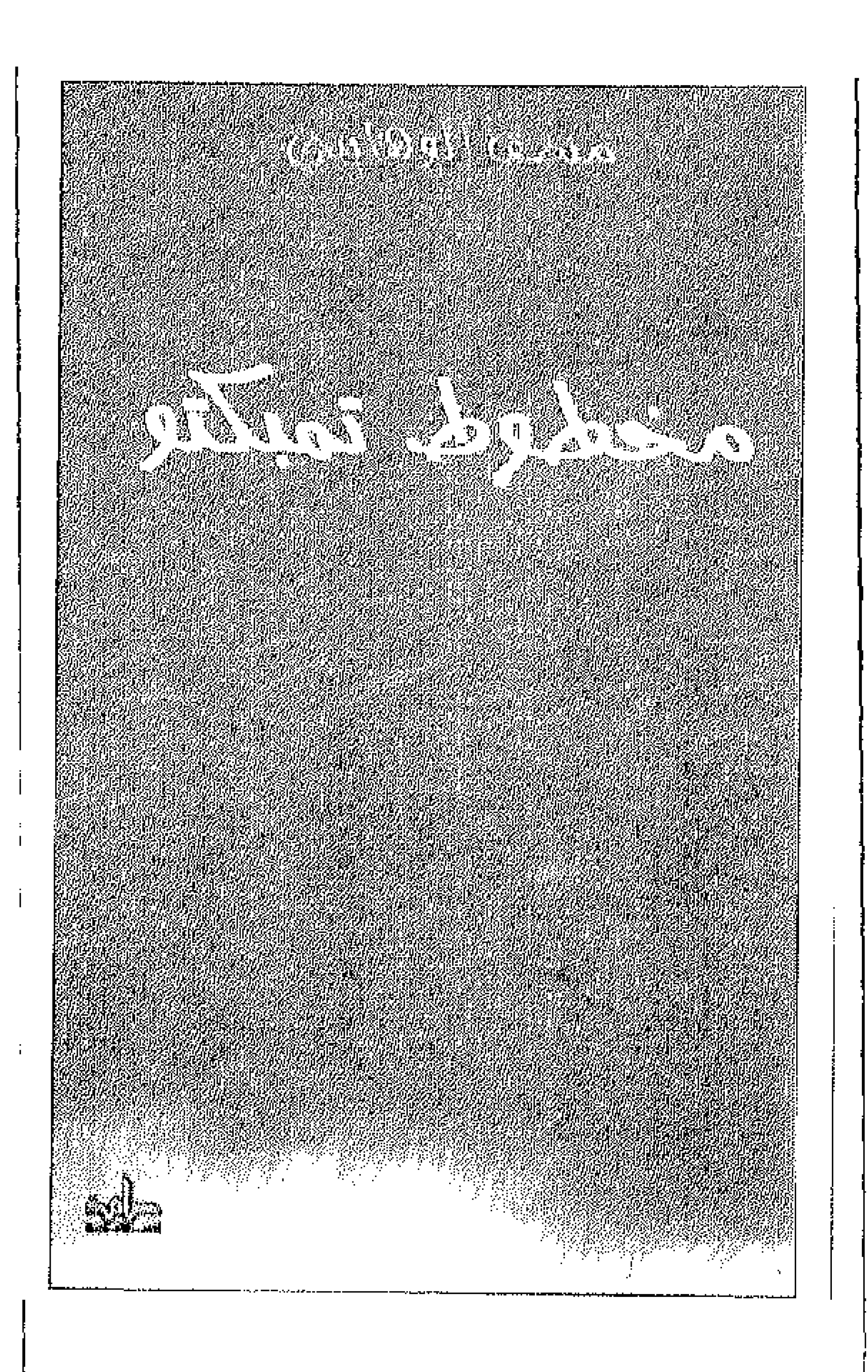
جميعها، وحسبنا في هذا المقام أن ننظر في وضع الحكاية في مدوّنة المنصف الوهايبي الشعريّة ونقف عند المقاصد الفنّيّة من استدعائها في شعره. وقد كان في حسابنا أن نباشر هذه الظاهرة من خلال مفهوم التوظيف، إذ كنّا ننزع إلى افتراض أنّ الحكاية في القصيدة الحديثة لا يمكن إلاّ أن تكون مجازا يعبر منه الشاعر إلى دلالات خفيّة تتجاوز ظاهر المحتوى السردي. غير أنّه مع تقدّمنا في البحث ومعاودة النظر في نصوص المدوّنة بدت لنا ضرورة تعديل هذه الخطّة. فقد اتضح أنّ الحكاية في شعر المنصف الوهايبي قد لا تخضع بالضرورة لمفهوم التوظيف وقد لا تستجيب لشروطه، وهو ما أفضى بنا إلى التمييز بين شكلين من حضور الحكاية في مدوّنة الشاعر: الحكاية الموظّفة أو غير المقصودة لذاتها والحكاية المقصودة لذاتها. إنّ فهمنا الخاصّ للتوظيف قائم في أساس هذا التّمييز لذا علينا أن ننصرف أوّلا إلى تحديد المقصود بهذا المفهوم.

### في مفهوم التوظيف

إذا كان لمفهوم التوظيف استخدام واسع في مجال الدراسة الأدبية و" قيمة إجرائيّة متأكّدة " (١٠) فلأنّ العمليّة الإبداعية تنهض في أساسها على هذا المبدأ، فالأدب يستمدّ أدبيّته والشعر شعريّته من توظيف اللّغة توظيفا يتعدّى الاستعمال العاديّ الّذي يرمي إلى مجرّد التواصل والإبلاغ إلى غايات إبداعيّة جماليّة.

على أنّ المقصود عادة بالتوظيف يتجاوز هذا المعنى العامّ إلى ضرب آخر مخصوص يتمثّل في توظيف نصّ سابق في نصّ لاحق وهي الظاهرة الأدبيّة الّتي تباشر في الدراسات الإنشائية المعاصرة بمفاهيم مثل التناص والتطريس. إنّ التوظيف بهذا المعنى أثر من آثار تفاعل المبدع مع نصّ أو نصوص سابقة يستدعيها في نصّه ويخضعها لبنيته ويحوّرها وفق رؤيته الخاصّة(١١) إنّ النصّ الموظّف يكون والحال هذه موضوع استلهام ومادّة يستثمرها المبدع لبناء نصه وتشكيل عالمه الخاصّ وهو ما يكسبه دلالات جديدة لم تكن له في الأصل.

و سواء تعلّق الأمر بتوظيف الظّاهرة اللغويّة في الخطاب الأدبي أو بتوظيف نصّ سابق في نصّ لاحق فإنّ مفهوم التّوظيف




يفترض تفاعل الظّاهرة الموظّفة مع سياقها الجديد تفاعلا يفضي إلى توليد معان ثوان انطلاقا من المعاني الأول وعلى أنقاضها. إنّ الحكاية هي أيضا إذ توظّف في القصيدة لا تعدو أن تكون مادّة يستثمرها الشّاعر لإنتاج المعنى. وهو ما يتطلّب تحويل هذه المادّة وفق رؤيته الخاصّة ومقتضيات بناء عالمه الشّعري. فالبحث في توظيف الحكاية إذن إنّما هو بحث في صيرورتها في القصيدة وفي الوظيفة الّتي تضطلع بها، وهي وظيفة فنّيّة تكون الحكاية

إنّ الحكاية في النماذج الشعريّة الّتي تستجيب لمفهوم التوظيف لا تستدعى لذاتها أي أنّ وظيفتها لا تقتصر على إحالتها على العالم الّذي تعرضه وعلى الدّلالة الّتي تنطوي عليها(١٢) وإنّما هي مادّة يستثمرها الشاعر لبناء النّص وصناعة المعنى الّذي يتولّد

بمقتضاها مجازا للعبور من العالم الّذي تحيل عليه إلى عالم النص ومن دلالتها الأصليّة إلى الدّلالات الجديدة.

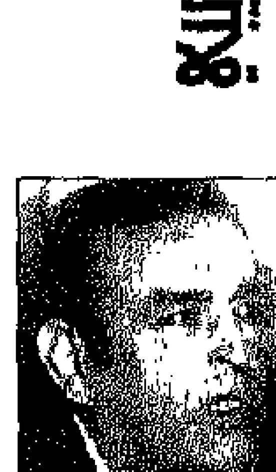
إنّ الحكاية قد تستدعى في الشعر مثلما أنّ الشعر قد يستدعى في الأجناس السرديّة. إلاّ أنّ استدعاء الحكاية في الشعر لا يندرج ضمن مفهوم التّوظيف إلاّ إذا اقترن إدراجها في القصيدة بتحويل دلاليّ تكتسب بمقتضاه المادّة السرديّة دلالات لم تكن لها في الأصل. فلا توظيف دون تحويل دلالي. إنّ ما يدعونا إلى تأكيد هذا الأمر أنّ الحكاية في بعض نصوص الشاعر لها أهمّيتها في ذاتها ودلالتها كامنة فيها في حين يفترض مفهوم التوظيف الانتقال من دلالة أولى هي دلالة الحكاية في ذاتها إلى دلالة ثانية أو ثالثة هي إفراز للعلاقة التي تقوم في النصّ بين عالم الحكاية والعالم الّذي يحيل عليه الشاعر. بناء على ما تقدّم ننظر في طور أوّل في الحكاية الموظّفة وفي طور ثان في الحكاية لذاتها.

### الحكاية الموظّفة

إنّ الحكاية في النماذج الشعريّة الّتي تستجيب لمفهوم التوظيف لا تستدعى لذاتها أي أنّ وظيفتها لا تقتصر على إحالتها على العالم الّذي تعرضه وعلى الدّلالة الّتي تنطوي عليها(١٢) وإنّما هي مادّة يستثمرها الشاعر لبناء النّصّ وصناعة المعنى الّذي يتولّد والحال هذه من العلاقة التي تنشأ في القصيدة بين العالم الذي تحيل عليه الحكاية والعالم الذي يحيل عليه الشاعر. إنّ دلالات القصيدة في هذه الحالة تكون نتاجا للتّعامل بين العالمين والبحث في توظيف الحكاية في الشعر يعني تبيّن طبيعة هذه العلاقة التي أتاحت الانتقال من دلالة الحكاية الأصليّة إلى دلالة النص الشعري الإيحائيّة.

إنّ فحصنا لمدوّنة المنصف الوهايبي الشعريّة بيّن لنا أن الحكاية في شعره لا تعدو وظيفتين. فإمّا أن يكون الغرض منها التمثيل ونعني به استدعاء الحكاية على أساس علاقة مشابهة صريحة أو ضمنيّة بين العالم الّذي تعرضه والعالم الذي يحيل عليه الشاعر مثلما نعني به التشخيص أي اتخاذ الحكاية أسلوبا لإخراج معنى مجرّد أو لتصوير حالة أو تجربة(١٣)، وإمّا أن

قراءة في الحكاية في شعر المنصف الوهايبي



# قراءة في الحكاية في شعر منصف الوهايبي

تضطلع الحكاية بوظيفة رمزيّة فيحيل معناها الظاهر على معنى آخر خفيّ يدركه المتلقّي بتأويلها تأويلا مجازيّا.

### ١. علاقة التّمثيل

إنّ استدعاء الحكاية لغاية التمثيل نلمسه في العديد من قصائد الوهايبي منها قصيدة " حديث الكلب" (١٤). لقد صدّر الشاعر هذا النص بإهدائه "إلى الجاحظ" وهو إهداء وظيفي يحيل على المصدر الذي استوحى منه الشاعر مادّة النصّ السرديّة. فقد جاء في كتاب" الحيوان" أنّ الرجل إذا كان باغيا أو زائرا أو ممّن يلتمس القرى ولم ير نارا عوى ونبح، لتجيبه الكلاب، فيهتدي بذلك إلى موضع الناس(١٥). لقد ولّد الشاعر انطلاقا من هذا النص حكاية تخييلية:

**مرّة في صبايْ**

**ضللت الطريق إلى بيتنا..**

..........................

**كنت مبتهجا**

**أحضن الماء**

**أو اقذف السمكات الصغيرة في النبع..**

**حتّى رأيت الظلامْ**

**باردا يتكوّم**

**و الكون يعتم**

**فانتابني الخوف وارتعدت ركبتايْ**

..........................

**كنت أجري وأنبح..**

**أجري وأنبح..**

**حتّى علا أفق من نباح الكلاب**

**و قلت اهتديت**

**و لكنني ما تبيّنت في الرمل**

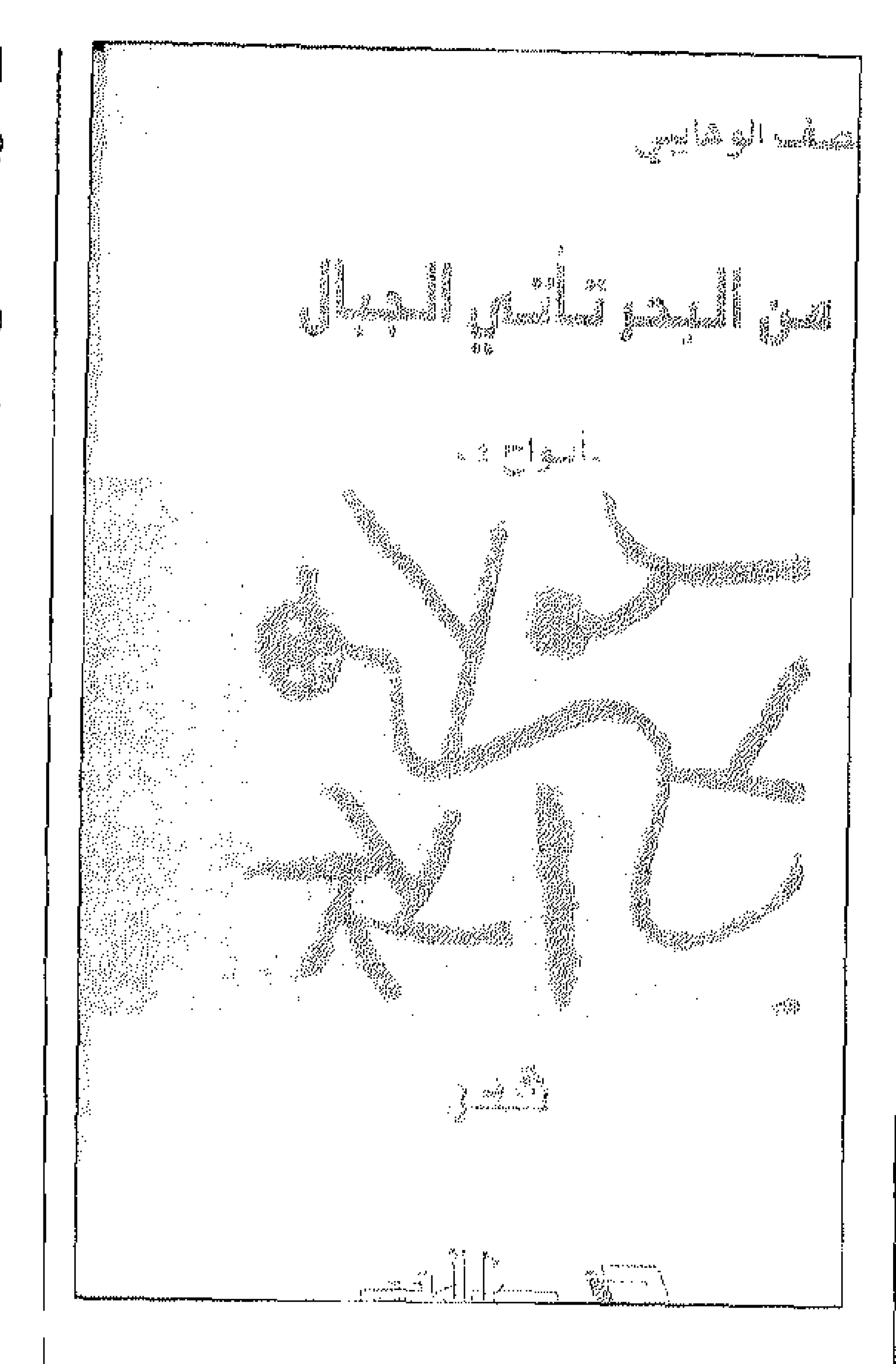
**غير خطى**

**و بقايا عظام!**

إنّ هذه الحكاية التي تخبر عن صبيّ ضلّ طريقه إلى البيت فاستنبح الكلاب حتّى أجابته وحسب أنّه اهتدى وما اهتدى، ليست سوى مجاز عبر منه الوهايبي بواسطة المشابهة إلى حكاية الشاعر الباحث عن لغة بكر:

**من ثلاثين**

**أذرع ليل المدينة**




**أبحث بين الأزقّة**

**عن لغتي الضائعةْ.**

إنّ الحكايتين تتجاوران في النصّ بصورة تستدعي المقارنة بينهما وهو ما يجعل علاقة المشابهة صريحة. غير أن العبور من حكاية المستنبح الباحث عن موضع الناس إلى حكاية الشاعر الباحث عن لغته الضائعة ما كان ليتسنّى دون تحوير الحكاية الأولى تحويرا أفضى إلى تحويلها دلاليّا. فالمستنبح مضطر في سبيل النجاة إلى التخلّي عن اللغة البشريّة وإلى تقليد نباح الكلاب وكذلك الشعر لغة ثانية يأخذها الشاعر الصبي عن أسلافه الشعراء وقد يحسب أنّه بذلك يدرك الغاية ولكن هيهات! :

**وقلت اهتديت**

**و لكنّني ما تبيّنت في الرّمل**

**غير خطى**

**وبقايا عظام**

قدر الشاعر إذن أن يضلّ الطريق إلى "البيت" الّذي ابتناه الآخرون وملأوه بمعانيهم الخاصّة ليبتني سكنه الحر ويبتدع بيته الخاصّ وحتّى يتسنّى ذلك سيظلّ يعدو و"ينبح" في اتجاه نبع الخلق والإبداع حتّى يرد مياهه البكر:

**كنت أجري وأنبح..**

**أجري وأنبح..**

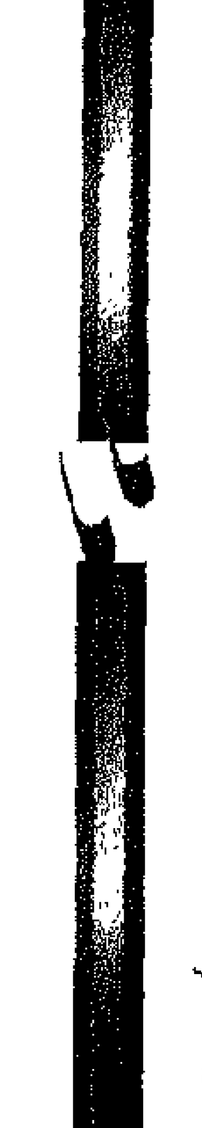
**حتّى إذا طلع الفجر**

**كنت على حافة النبع أقعي**

إنّ علاقة المشابهة بين عالم الحكاية الموظّفة والعالم الّذي يحيل عليه الشاعر قد تكون ضمنيّة مثلما هو الشأن في قصيدة " حلم في تمبكتو.. كنز في ترشيش.. حلم في ترشيش.. كنز في تمبكتو"(١٦). يشير الوهايبي في هامش القصيدة إلى أنّ " هذا النص صياغة شعريّة لحكاية أوردها التنوخي في " الفرج بعد الشدّة" ". غير أنّ القراءة المتأنّية تبيّن أنّ هذا القول لا يخلو من مخاتلة، ذلك أنّ الشاعر أدخل من التغييرات على مضمون الحكاية الأصليّة ما حوّل من دلالتها.

لقد أورد التنوخي في"الفرج بعد الشدّة" خبرا(١٧) يعلّل الغنى المفاجئ الّذي ظهر على رجل من بغداد، ومختصر الخبر أنّ هذا البغداديّ أتلف مالا جليلا ورثه وضاقت عليه الحيلة حتّى رأى في المنام كأنّ هاتفا يخبره أنّ غناه بمصر فخرج إليها ولم يظفر فيها بشيء وقبض عليه الطّائف وهو يهمّ بالتّسوّل وضُرب فقصّ قصته وحديث المنام فوصفه الشرطي بالحمق وأخبره أنه هو أيضا رأى في المنام أنّ له كنزا ببغداد في منزل فلان وفي موضع كذا وذكر منزل الرّجل وسدرة كانت ببستانه فلم يقل البغداديّ شيئا وعاد إلى بلده وقطع السدرة فوجد تحتها قمقما فيه ثلاثون ألف دينار.

لقد أدخل الوهايبي تحويرات عديدة على هذا الخبر أهمّها تغيير الإطار الجغرافي والمكاني للوقائع فإذا رحلة الرّاوي الباحث عن الكنز تنطلق من تومبكتو و" هي عند صاحب النص قناع القيروان"(١٨) إلى



أورد التنوخي في"الفرج بعد الشدّة" خبرا يعلّل الغنى المفاجئ الّذي ظهر على رجل من بغداد، ومختصر الخبر أنّ هذا البغداديّ أتلف مالا جليلا ورثه وضاقت عليه الحيلة حتّى رأى في المنام كأنّ هاتفا يخبره أنّ غناه بمصر فخرج إليها ولم يظفر فيها بشيء



ترشيش وهو" اسم قديم كان يطلق على تونس" ليؤوب بعد ذلك إلى تومبكتو ويظفر بالكنز في زاوية الجيلاني عند جذع النخلة.

إنّ هذه التغييرات عزّزت لا محالة الأبعاد الصوفيّة في الحكاية ولكنها إلى ذلك، وهذا هو الأهمّ، وصلت المحتوى السردي بهاجس أو معنى أساسي في شعر الوهايبي يتمثّل في المقابلة بين تمبكتو أو القيروان "المدينة الأولى" الّتي "تشبه الشاعر" (١٩) ويتماهى معها وترشيش أو تونس المدينة النقيض أو المدينة اللأفظة. وإذا صحّ أنّ لكلّ إنسان مكاناً يعدّه مركز العالم(٢٠) فإنّ القيروان هي هذا المركز بالنسبة إلى الشاعر وهي عنده بمثابة سرّة الأرض والأصل الّذي منه تحدّر وإليه يعود وهي لكلّ ذلك ترمز إلى عالم الشاعر الدّاخلي وما يمثّله من غنى لا ينفد. وفي المقابل فإنّ ترشيش(٢١) "حلم مبتور" ووهم وسراب:

**قلت أشدّ رحالي في الصحراء إليها**

**ولأضرب في الصحراء**

**ترشيش الجنّة ترشيش الخضراء**

**والحلم المبتور**

**وفي قصيدة أخرى:**

**ونظرت أهذي ترشيش**

**لكن ما بال الأشجار هنا تهذي**

**ونجومك لا تتوقّد في عتبات الماء(٢٢)**

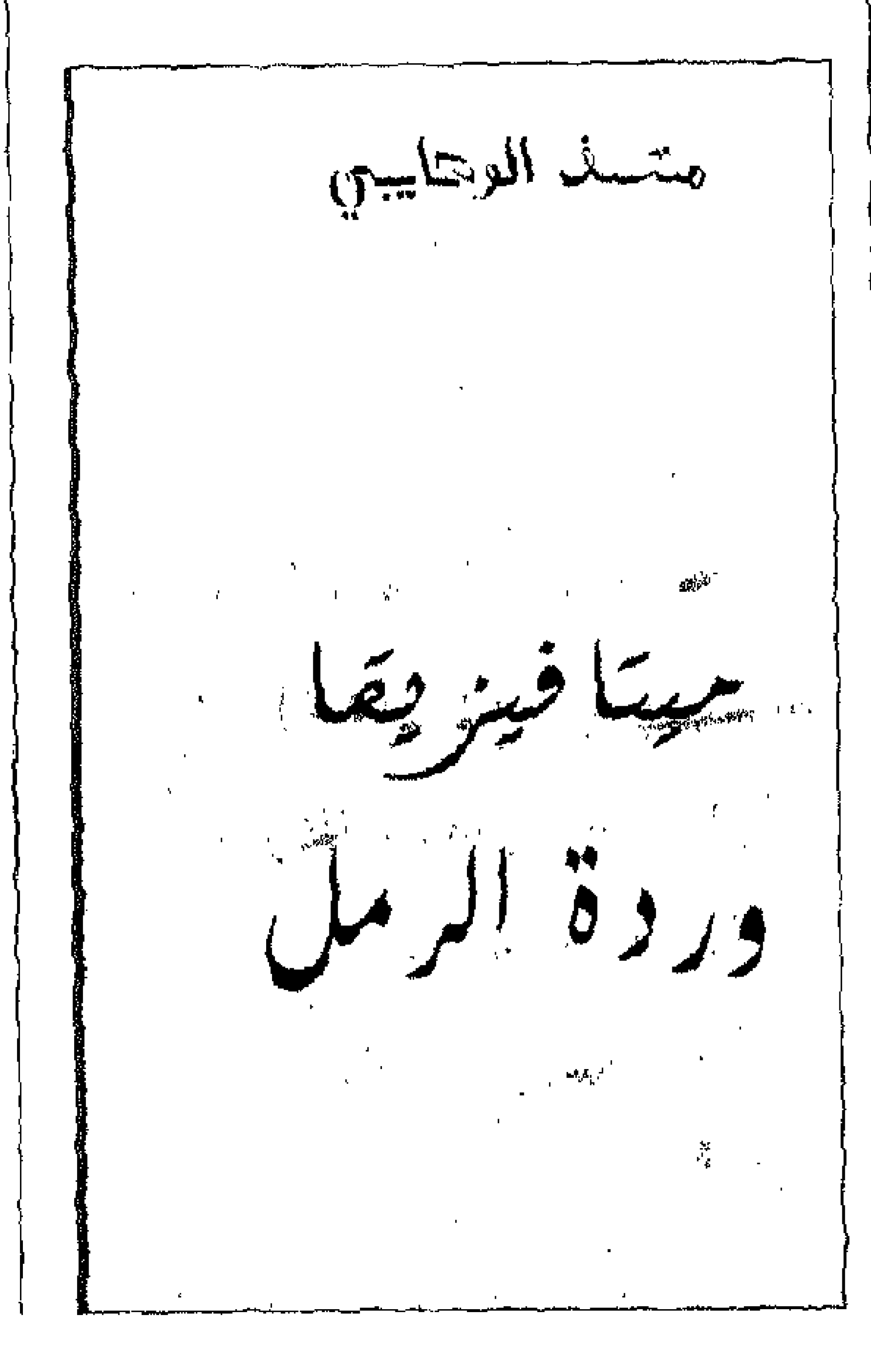
وإذا كانت تومبكتو تحيل في بعد من أبعادها الرّمزيّة على ثراء العالم الداخلي فإنّ الغنيمة كلّ الغنيمة في الإياب إليها. ولعلّ التحوير الذي أدخله الشاعر على خاتمة القصيدة في الطبعة الثانية لـ"مخطوط تومبكتو" (٢٣) يؤكّد ما ذهبنا إليه فقد حذفت كلمة "كنز" التي تقترن بالمكسب المادّي ليحل مكانها رمزالديك(٢٤) بما يحيل عليه من معاني النخوة والأنفة وهي مشاعر تقترن بذاتيّة تثبّت سلطتها في مواجهة سلطة "الخارج" أو ترشيش.

نتبيّن ممّا تقدّم أنّ قصيدة " حلم في تومبكتو..." ليست صياغة شعريّة لحكاية التنّوخي في" الفرج بعد الشدّة" وإنّما هي توظيف لها فالشاعر وإن احتفظ من الخبر بالشكل الدائري المنبني على فكرة العود على بدء وهي أساس المشابهة الضمنيّة بين عالم الحكاية الموظفة والموضوع الّذي يحيل عليه الشاعر فإنّه أدخل على المادّة السرديّة من التحويرات ما حوّل من دلالتها وأخضعها لرؤية مخصوصة نجد آثارها في

**إنّ الحكاية في شعر المنصف الوهايبي لا تحيل دائما على عالم آخر بمقتضى علاقة مشابهة صريحة أو ضمنيّة، ذلك أنّ المحتوى السردي في بعض نصوصه لا يعدو أن يكون أسلوبا لمعالجة معنى مجرد أو تمثيل حالة أو تجربة.**

غير هذا النصّ من مدوّنة الوهايبي. ومدار هذه الرؤية الانتصار لفرديّة الشاعر والاحتماء بغنى العالم الداخلي الذي يتماهى مع تومبكتو أو القيروان تارة ومع "مسكلياني" أو مسقط رأس الشاعر تارة أخرى.

إنّ الحكاية في شعر المنصف الوهايبي لا تحيل دائما على عالم آخر بمقتضى علاقة مشابهة صريحة أو ضمنيّة، ذلك أنّ المحتوى السردي في بعض نصوصه لا يعدو أن يكون أسلوبا لمعالجة معنى مجرد أو تمثيل حالة أو تجربة. وإذ يستدعي الحيوان في هذه




النصوص فعلى سبيل الاستعارة مثلما هو الشأن في قصيدة "خفّاش"(٢٥) أو في قصيدة "قنفذ"(٢٦) أو لتكون حكايته بمثابة "المعادل الموضوعي"(٢٧) لـ"حكاية" أخرى مثلما هو الشأن في قصيدة" سراج الليل" (٢٨) أو في قصيدة "عظاية"(٢٩) الّتي نقف عندها فيما يلي.

بنى الشاعر هذه القصيدة على حكايتين: حكاية متكلم استبدّت به حالة من التّوجّس والخوف وحكاية عظاية تسبُت في السقف. وقد استهلّ الشاعر القصيدة بخطاب هذا المتكلّم وهو يسترجع حالة حصار تذكّر بالنبي المهاجر أو بأهل الكهف:

هل كان مُلتجأ دلفت إليه أو قبرا؟

.......................................

**جلست مفتّح العينين.. أهجس..**

**قلت: بعد هنيهة يتعقّبون خطاي..**

**بعد هنيهة يتسلّقون الصخر..**

**فاخرج عاريا**

**ولتأخذ الصحراء ما شاءت!**

في هذا السياق اتخذ الشاعر من حكاية العظاية "معادلا موضوعيّا" يسمح له عن طريق الإيحاء بالكشف عن الجوانب الخفيّة أو المحجوبة في حكاية الراوي وصياغة وجهة نظره فيها:

**لا شيء غير عظاية في السقف تسبت**

**ربّما التمّت على أحلامها**

**و استنبتت جنحين**

إنّ العظاية ليست سوى صورة أخرى للرّاوي المنكفئ على ذاته مستعيدا مغامرات قادته إلى مدينة "ضيّع في طرقاتها مفتاح بيته" وإذ يفيق من غفوته تلتبس عليه الأشياء ويختلط الواقع بالخيال والحقيقة بالحلم:

**وحين أفقت..**

**كان الفجر ملتبسا**

**وكان دم على الأحجار!**

**قلت: لعلّ وقتي جاء.. فلأخرجْ!**

**ولكن أين؟**

**هذي كوّة مفتوحة في الصخر..**

**لا تفضي إلى شيء!**

**وقلت لعلّهم جاؤوا.. وأنت ممدّد**

**(عينان مسبلتان.. وجه غائر..**

**قدمان داميتان..)**

**فارتاعوا**

**وولّوا هاربين!**

وإذا كانت مغامرة الرّاوي تتوس بين الحقيقة والوهم فإنّ رصد وضع العظاية يبدو بسبب تركيب الحصر أقرب إلى اليقين:

لا شيء

غير عظاية في السقف

تسبُت أو تموت!

هكذا تبدو لنا حكاية العظاية "معادلا موضوعيّا" أتاح للشاعر صياغة وجهة نظره في مغامرة الراوي المتكلّم في القصيدة. فهل هذه المغامرة لم تكن سوى أوهام أفرزتها حالة من التوجس والخوف والانكفاء على الذّات؟ إنّ استدعاء هذا الزاحف الذي يستثبت في الحلم جنحين يبرز التقابل بين واقع الالتصاق بالأرض ووهم التسامي. ولعلّه يصل وضع الراوي بمعان مثل توهّم الفعل بالخيال والإحجام عنه بالفعل والرّسوب في اجترار الوهم.

### ٢. العلاقة الرّمزيّة

إنّ العلاقة بين عالم الحكاية والعالم الذي يحيل عليه الشاعر قد تتّخذ في بعض النصوص طابعا رمزيّا فتبني القصيدة في هذه الحالة على صورة بلاغيّة محدّدة هي الأليغوريا (allégorie) مثلما هو الشأن في نصّي "إستراتيجية الديك" (٣٠) و"أكواريوم لمروان" (٣١) ونورد فيما يلي النص الأول:

**لم يعد الديك كما كان،**

**فقد ضمّ جناحيه وغضّ الصوت**

**وأخلد للنّوم.**

***

**قلت لماذا لا أتهجّى أوقات الليل إذن**

**وأقسّط أصوات الدّيك عليها؟!**

***

**وتسلّلت إلى سطح البيت هزيعا**

**. كانت تمبكتو نائمة تحت سطوح منازلها**

**وأخذت أصيح**

**و أنفش في ريح اللّيل يدين وجناحين،**

**إلى أن جاوبني ديك في أعلى السور..**

**فديك ثان.. ثمّ علا أفق بصياح ديوك:**

**كان التمبكتيّون معي،**

**من سطح، في الليل، إلى سطح يتنادون**

**وقد مدّوا أعناق ديوك، لنهار موعود.**

***

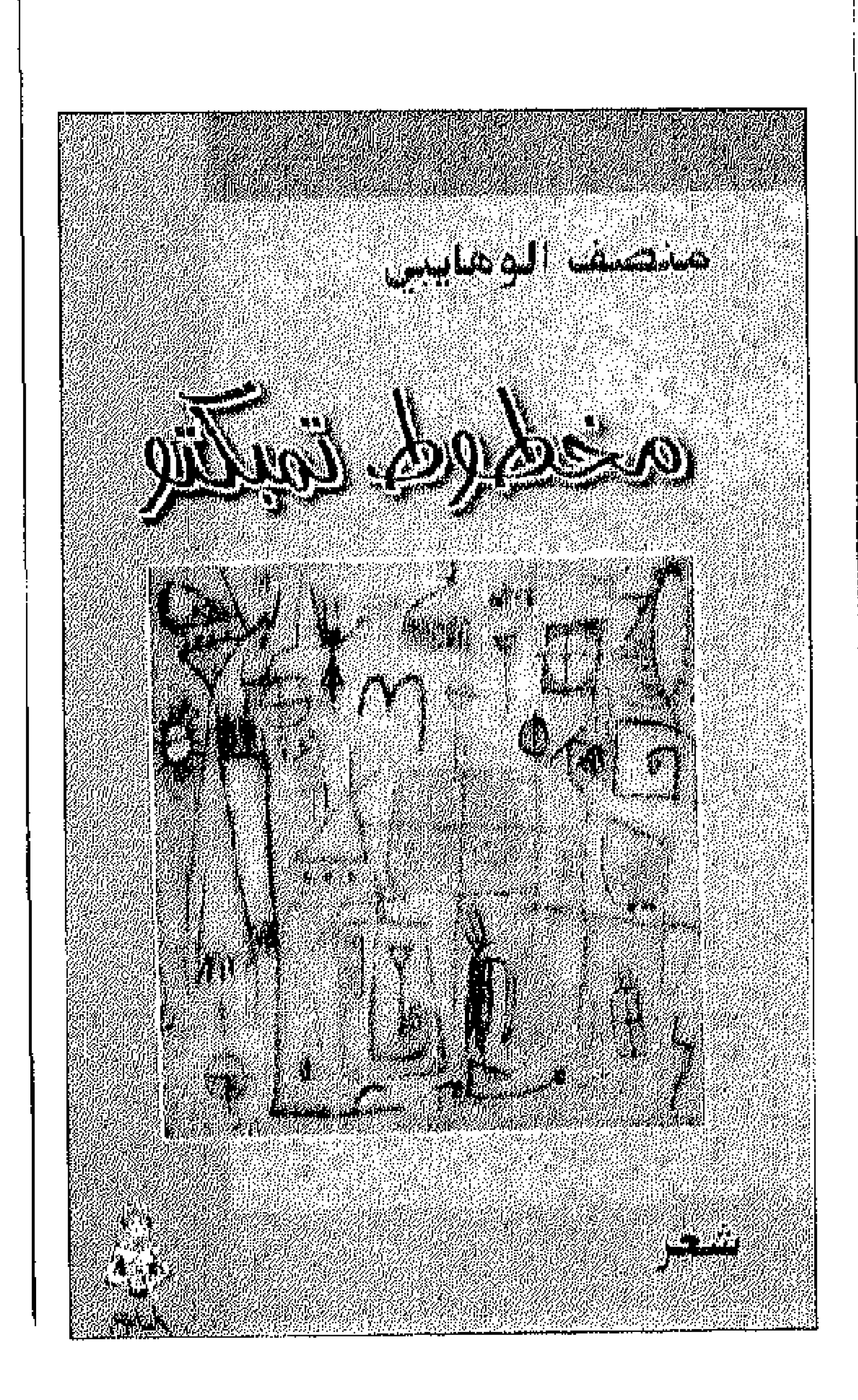
**وأنا أعلو بجناحين:**

**جناح بالمشرق معقود، وجناح بالمغرب معقود.**

**وقوائم في الغيم.**

نسج الشاعر الحكاية في هذا النصّ على منوال أسطورة الديك الكوني الّذي يرد في المأثورات الإسلاميّة "بحجم الكون رجلاه في تخوم الأرض السفلى وعنقه مثنيّة تحت العرش وقد أحاط جناحاه بالأفقين مشرقا

**بنى الوهايبي قصيدة "استراتيجية الديك" على الأليغوريا مفيدا في الوقت نفسه من أسطورة الديك الكوني الإسلامية ومن رمزيّة الديك. والأليغوريا صورة بلاغيّة ذات نسيج سردي أو لنقل مع ميشال أكيان هي "صورة تنجم في سياق سردي ذي بعد رمزي"**




ومغربا(...) فإذا كان هنة من اللّيل صاح سبّوح قدّوس فتصيح الديكة" (٣٢). لقد وظّف الشاعر هذه المادّة الأسطوريّة في بناء حكاية تخييليّة انفتحت باختلال في التوازن مصدره تخلّي الدّيك عن وظيفته الطبيعيّة المتمثّلة في إعلان المواقيت وتلاه ردّ فعل الراوي المتدرج في الحكاية وقد عمل على إصلاح هذا الافتقار بالحلول محلّ الديك في تقسيط أوقات اللّيل. وحذا حذوه التمبكتيّون الّذين تحوّلوا بدورهم إلى ديكة تمدّ الأعناق مبشّرة بنهار موعود. وبذلك يتماهى الرّاوي بالدّيك الكونيّ ويكون بالنسبة إلى التمبكتيّين مثلا أعلى شأنه شأن الديك الأسطوري الّذي هو "بمثابة النموذج الأصلي لجميع الدّيكة الّتي على وجه البسيطة"(٣٣).

لقد بنى الوهايبي قصيدة "استراتيجية الديك" على الأليغوريا مفيدا في الوقت نفسه من أسطورة الديك الكوني الإسلامية ومن رمزيّة الديك. والأليغوريا صورة بلاغيّة ذات نسيج سردي أو لنقل مع ميشال أكيان هي "صورة تنجم في سياق سردي ذي بعد رمزي"(٣٤). وبذلك تكون للحكاية دلالة حرفيّة غير مقصودة ودلالة إيحائيّة هي المقصودة. وقد تضافرت مكوّنات الحكاية من شخصيّات وأحداث وإطار زماني ومكاني في بناء هذه الدلالة الإيحائيّة.

غير أنّ الأليغوريا في هذه القصيدة ليست بسيطة، فالشاعر لم يسعف القارئ بما يجعله ينتهي إلى مغزى فكري أو أخلاقي محدّد. وقصارى ما يمكن استخلاصه أنّ الحكاية ترصد تحوّلا في الموقف والوعي جسّده الرّاوي الذي يضطلع بدور الداعية أو القائد الّذي يسعى فيما يشبه الوثبة أو الانتفاضة إلى إخراج قومه من الديجور إلى النور فيستجيب له التمبكتيّون ويستعيدون زمام الفعل متطلّعين إلى "نهار موعود". إنّ دلالة الحكاية خاضعة للتّأوّل إذ أنّها قد توحي بتحوّل في الموقف السياسي لا سيّما وأنّ لفظة "استراتيجية" في عنوان القصيدة تنتمي إلى حقل دلالي موصول بالسياسة والحرب. وقد تنطوي الحكاية على التبشير بانبعاث الشاعر النبيّ، وقد تحيل على غير هذه المعاني. ومهما يكن من أمر، فإنّ الأليغوريا في هذه القصيدة منفتحة على التأويل وهي تتوفّر على نسبة من الغموض توافق طبيعة الشعريّة في القصيدة الحديثة.

إنّ ما ذهبنا إليه في شأن هذه الصورة



البلاغيّة في شعر الوهايبي يتأكّد في قصيدة أخرى هي "أكواريوم لمروان" (٣٥) وقد افتتحها الشاعر برصد حركة الأسماك في الأكواريوم والتّساؤل عن الأسباب الكامنة وراء التحوّل في سلوكها:

**ماذا ينقص هذا الأكواريوم؟**

**هذي الكرة الزرقاء**

**الموج أم الريح؟**

**ماذا ينقصه؟**

**الأسماك به تغدو وتروح**

**لكن ليس بها نزق الأسماك وبهجتها**

**إذ تتقافز ضاحكة في الماء!**

**لكأنّ الأسماك**

**تسبح ذاهلة فيه**

**لكأنّ الأسماك**

**يوغرها شيء لا أدريه!**

وتطّرد أسئلة الشاعر وتسفر الإجابة عن حاجة الأسماك إلى تغيير مجالها الحيوي:

**أوَ لا بدّ لهذي الأسماك إذن**

**من صيّادين ومن سفن وشباك؟!**

***

**حتّى يغدو هذا الأكواريوم**

**بحرا تغدو أسماكك ضاحكة فيه**

**وتروح**

**لا بدّ إذن للجنّة من نار**

**لا بدّ لها من أفق مفتوح.**

إنّ الطابع الأليغوري للصورة الّتي تخترق هذه القصيدة من بدايتها إلى نهايتها يدعو القارئ إلى عدم الاكتفاء بالمعنى الظّاهر وتأويل النصّ تأويلا مجازيّا. ولعلّه من اليسير بعد ذلك أن يرى في الأكواريوم رمزا للفضاء المغلق وفي الذهول ما يشبه الموت وفي البحر ما يوحي بالانطلاق والانفتاح وفي الموج والريح ما يحيل على معاني الحركة والحيويّة والتغيّر... غير أنّ هذا لا يعني أنّ الأليغوريا في هذه القصيدة تفضي إلى معنى محدّد فتستنفد طاقتها الشعريّة بمجرّد الوصول إليه، ذلك أنّ المتأوّل للحكاية في هذا النصّ قد ينتهي إلى أكثر من دلالة رمزيّة، فقد يذهب إلى أنها تنطوي على رؤية فلسفيّة تؤكّد مبدأي التناقض والصراع وضرورتهما في الوجود وقد





يضفي عليها مغزى سياسيّا فيذهب إلى أنّها تنطوي على موقف يدعو إلى الحريّة وينقد الأنظمة الاجتماعيّة المنغلقة.

**الحكاية لذاتها**

إذا كان مفهوم التوظيف يفترض ألاّ تستدعى الحكاية في القصيدة بسبب مضمونها في حدّ ذاته وإنّما للعلاقة الّتي تربطها بالموضوع الّذي تمثّله أو تحيل عليه فإنّ من الحكايات المدرجة في شعر الوهايبي ما لا يستجيب لهذا المفهوم وهو ما يعني أنّ الحكاية في هذه الحالة مقصودة لذاتها وأنّ دلالتها كامنة في العالم الّذي تعرضه.

**"من أعاجيب الدنيا أمر مالك الحزين، لأنّه لا يزال يقعد بقرب المياه ومواضع نبعها من الأنهار وغيرها، فإذا أنشفت يحزن على ذهابها ويبقى حزينا كئيبا، ربّما ترك الشرب حتّى يموت عطشا خوفا من زيادة نقصها بشربه منها"**

إنّ الكلام عن حكاية لذاتها في مدوّنة شاعر لا يختلف النقّاد في انتسابه إلى الحداثة الشعريّة يستدعي إثارة بعض التساؤلات. فهل نحن إزاء عودة إلى "الشعر القصصي" الّذي يقوم على تضافر القصّة والشكل الشعري والّذي أقبل على نظمه عدد من الشعراء العرب في النصف الأوّل من القرن العشرين؟(٣٦) أم أنّ مبرر إدراج هذه الحكايات يتعدّى هاجس القصّة إلى وظائف غير فنّية مثل الإحالة المرجعيّة على سياق خارج النص؟ وأخيرا قد نتساءل عمّا يميّز الشعر عن الأجناس القصصيّة إذا بني هو الآخر على رواية حكاية لذاتها؟

إنّ الإجابة عن مثل هذه التساؤلات تتطلّب فحص بعض النماذج الشعريّة الّتي تندّ الحكاية فيها عن مفهوم التوظيف. ولقد انتقينا لهذا الغرض نموذجا أوّل هو قصيدة قصيرة من "مخطوط تمبكتو" عنوانها "مالك الحزين" (٣٧) وقد صدّرها الشاعر بهذا النصّ من "حياة الحيوان الكبرى" للدّميري: "من أعاجيب الدنيا أمر مالك الحزين، لأنّه لا يزال يقعد بقرب المياه ومواضع نبعها من الأنهار وغيرها، فإذا أنشفت يحزن على ذهابها ويبقى حزينا كئيبا، ربّما ترك الشرب حتّى يموت عطشا خوفا من زيادة نقصها بشربه منها". وفيما يلي نصّ القصيدة:

**ما الّذي يوغره هذا الصباح**

**وهو في هدأته ينتف من ريش جناحيه،**

**ويلقيه على الريح**

**فتلقيه عليه؟**

**ما الّذي يوغره؟ الصمت**

**أم النبع الّذي جفّ؟**

**أما كان التقى بالأرض في مفترق الأنهار**

**مرّات؟**

**و لكن كلّما استمسك بالأرض**

**رآها انجرفت**

**كالرمل من بين يديه!**

إنّ المقارنة بين النصّين تبيّن أنّ القصيدة لا تعدو رصد موقف مالك الحزين "الدرامي" وهو يرقب انجراف الحياة ويوقن حقيقة الزوال. ولا شيء يوحي بتحويل دلاليّ لنصّ "الدميري" وهو ما يخرج الحكاية من حدّ التوظيف ويدعو إلى التساؤل عن مبرّر استدعائها لذاتها ولا نرى من مبرّر إلاّ أن نرجّح أنّ ما استهوى الشاعر في هذه الحكاية إنّما هو الشعريّة الكامنة فيها، وهي شعريّة متأتّية من طابعها العجيب وعدولها

عن المألوف وقابليّة اندراجها في أفق دلاليّ رمزيّ. إنّ هذه الخصائص هي الّتي، فيما نقدّر، أغرت الوهايبي بنقل الحكاية من مجال النثر إلى الشكل الشعري.

إنّ الطابع العجيب في المحتوى السردي والطاقة الرّمزيّة الكامنة فيه هما اللّذان يضفيان صبغة شعريّة على الحكاية ويبرّران انبناء القصيدة عليها في عدد من النصوص نذكر منها "هو والكلب"(٣٨) و"بالأبيض والأسود(٣٩) و"القطّ الأندلسي"(٤٠). وممّا يلفت الانتباه ويستدعي تأمّلا مخصوصا يضيق عنه مجال هذا البحث أنّ العجيب في الحكاية في هذه النصوص يتأتّى من عنصر الحُولة، كأنْ يتحوّل الإنسان إلى كلب ويحتلّ الكلب موضع الإنسان في القصيدة الأولى ويتحوّل الطفل إلى قطّ والقطّ إلى طفل في القصيدة الثانية أو تلتبس المرأة بالهرّة في الثّالثة.. يقول الشاعر في نصّ "بالأبيض والأسود":

**أبدا لن يخطر في بالك يا أمّي**

**أنّي هذا القطّ الجالس فوق السجّاد**

**إلى قدميك الحافيتين**

**أنّي هذا القطّ يدحرج في نزق**

**كرة الصوف البيضاء إليك**

**أو يكسر فنجانا**

**أو يقلب جرّة فخّار..أو..**

ويشيع حضور الحيوان في هذه الحكايات طرفا من رمزيّته في النصّ الشعري. ففي قصيدة "القطّ الأندلسي" تشي ملازمة القطّ للعاشقين بحركة الغريزة الخفيّة والشهوانيّة المستبدّة. وفي قصيدة "بالأبيض والأسود" يحيل القطّ على غبطة العالم الحيواني قرين الطفولة السعيدة:

**قلت لأمّي:**

**ماذا لو عدت إذن طفلا.. في لحظات!**

**سأعود إلى حلم من أحلامي:**

**أن أتحوّل قطّا في غمضة عين**

**سأطوف بدارتنا بيتا.. بيتا..**

**وأنطّ إلى سطح حيث أطلّ على الساحات**

**وأرى الناس.. أراهم حشدا**

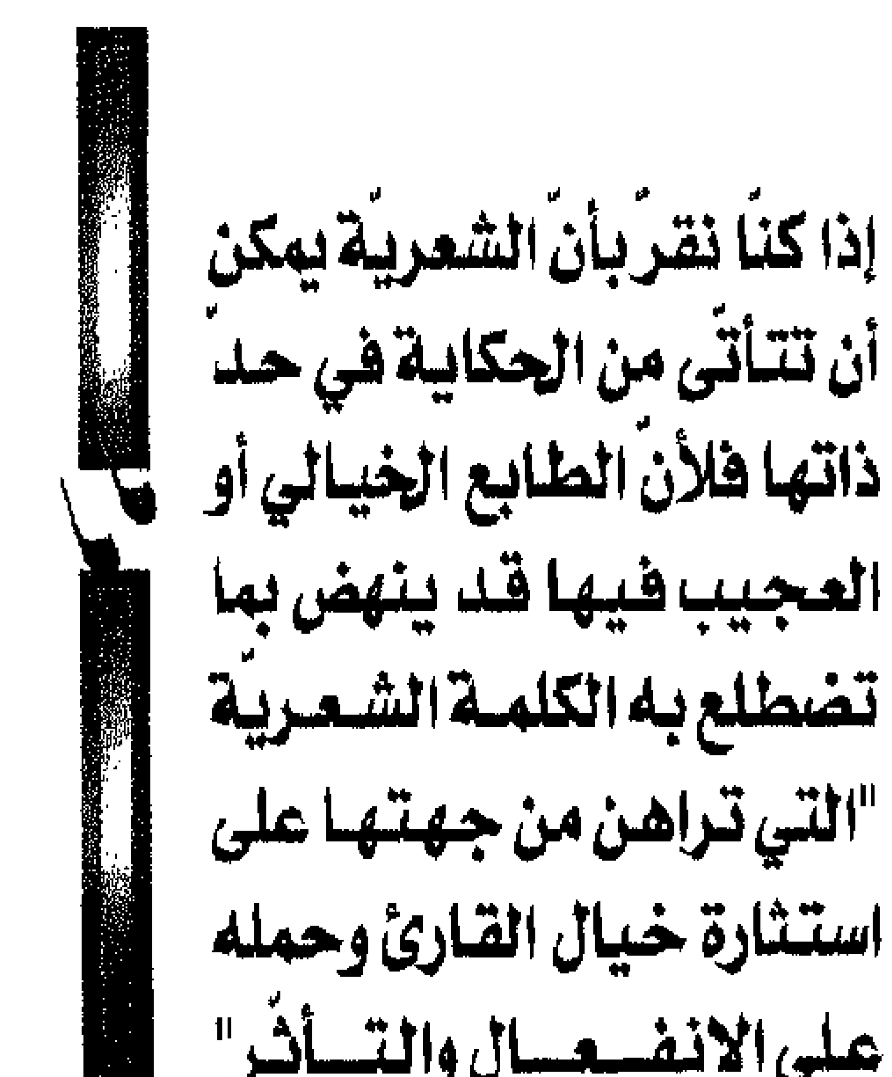
**من نمل أسود أبيض يغدو ويروح**

**أو أتسلّق شبّاكا مفتوح**

إنّ الكلام عن شعريّة كامنة في الحكاية هو إقرار بأنّ البعد التخييلي يمكن أن يكون عنصرا من عناصر إنتاج الشعريّة في




القصيدة. وإذا كانت هذه النتيجة الّتي انتهينا إليها قد تثير تحفّظا ما فإنّ ذلك يعود إلى أنّ البحث الإنشائيّ المعاصر قد دأب على تقصّي تجلّيات الشعريّة في أبنية النص الأدبي اللّغويّة، وفي مقابل ذلك فإنّ الاهتمام بالعناصر الأخرى المنتجة لجماليّة النص الشعري مثل الأبعاد التخيّليّة ظلّ محدودا(٤١). وإذا كنّا نقرّ بأنّ الشعريّة يمكن أن تتأتّى من الحكاية في حدّ ذاتها فلأنّ الطابع الخيالي أو العجيب فيها قد ينهض بما تضطلع به الكلمة الشعريّة "التي تراهن من جهتها على استثارة خيال القارئ وحمله على الانفعال والتأثّر"(٤٢). وإذا كانت الكلمة الشعريّة تضطلع بوظيفة



**إذا كنّا نقرّ بأنّ الشعريّة يمكن أن تتأتّى من الحكاية في حدّ ذاتها فلأنّ الطابع الخيالي أو العجيب فيها قد ينهض بما تضطلع به الكلمة الشعريّة "التي تراهن من جهتها على استثارة خيال القارئ وحمله على الانفعال والتأثّر"**

الإيحاء والرمز فإنّ الحكاية في النماذج الشعريّة الّتي وقفنا عندها لا تخلو من طاقة إيحائيّة ومن أبعاد رمزيّة.

عند هذا الحدّ ينبغي أن نشير إلى أنّ ما ذهبنا إليه من أنّ الحكاية قد تستدعى في شعر المنصف الوهايبي بسبب الشعريّة الكامنة فيها لا ينطبق على كلّ الحكايات المقصودة لذاتها في مدوّنة الشاعر. ففي قصيدة "حرباء"(٤٣) على سبيل المثال لا نجد مبرّرا لاستدعاء الحكاية إلاّ جنوح الشاعر إلى تأمّل صيرورة الكائن الحيّ المحكوم بالفناء والتلاشي وقد شفّ المقطع الأخير في القصيدة عن هذا المعنى:

**أيّتها التميمة المعلّقة**

**على جدار البيت..**

**لا غصن ولا ثمرة!**

**لم يبق من ذاكرة الألوان**

**في العينين**

**غير بياض الحزن والحسرة!**

إنّ بناء القصيدة على الحكاية أتاح للمنصف الوهايبي ترسيخ منحى في كتابته الشعريّة له خصوصيّته التي تميّزه عن سائر إنتاجه الشعري. وهذا اللّون من الشعر لا نعدّه امتدادا للشعر القصصي الّذي مارسه عدد من الشعراء العرب في النصف الأوّل من القرن العشرين ولا نرجعه إلى الحكاية المثليّة الّتي برز فيها أحمد شوقي، فليس من مقاصد الشاعر رواية قصّة أو صياغة عبرة أو الإدلاء بموقف. والوهايبي وإن كان لا يشذّ في توظيفه للحكاية توظيفا فنّيّا عمّا استقرّ في تجارب العديد من الشعراء المحدثين فإنّه ينزع إلى أن يستدعي من الحكايات، سواء كانت مقتبسة من مدوّنة سابقة أو أنشأها الشاعر إنشاء، ما ندّ عن المألوف وتوفّر على حظّ من الطرافة والغرابة ما يجعله ينطوي على طاقة شعريّة عمل على تحفيزها والإفادة منها في بناء القصيدة. وهو باستغلاله لهذه الشعريّة الكامنة في الحكاية أو لما يمكن أن نطلق عليه شعريّة التخييل ينخرط في تيّار واسع برز في الشعر العربي المعاصر ابتداء من العقد التاسع من القرن العشرين في قصيدة النثر وفي القصيدة الحرّة على حدّ سواء. ويتميز هذا التيّار في التعامل مع الحكاية بالسعي إلى الإفادة من البعد التخييلي لاقتناص اللّطيف أو الخفيّ من المعاني، مثلما يتميّز بتقديم الهاجس الجمالي على هواجس أخرى كثيرا ما

اقترنت بالقصيدة السرديّة في مدوّنة الشعر الحرّ مثل تمثيل الواقع أو الإحالة عليه. وبإمكاننا القول إنّ هذه القصائد السرديّة في مدوّنة الشاعر القيرواني تنهض على جماليّة مغايرة للمعهود في شعره. فإذا كانت الممارسة الشعريّة عنده موسومة بشدّة احتفاله بالدّالّ(٤٤) فإنه في هذه القصائد السرديّة يحتفي بشعريّة المدلول. ولكن هذا لا ينفي أنّ هذه النصوص، وبرغم المزالق التي قد يؤدّي إليها بناء الشعر على الحكاية، قد احتفظت في أغلب الأحيان بنسبة مهمة من الكثافة الّتي تميّز الكتابة الشعريّة عند منصف الوهايبي.

* شاعر وأكاديمي من تونس

**الإحالات والهوامش**

١- انظر: نورالدين بن خود: اللغة الشعريّة في ديوان المنصف الوهايبي، علامات، مج١٢، ج٤٧، مارس ٢٠٠٣، ص٦٤٢.

٢- ديمتير، تونس، ١٩٨٢.

٣- دار صادر للنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، ١٩٩٨.

٤- Gerard Genette, Figures3, d. du Seuil, Paris, 2791, p.17.

٥- أعلن الشاعر أنّ "فهرست الحيوان كتاب شعريّ قيد الطبع" وذلك على هامش نشر بعض قصائده في مجلّة الحياة الثقافيّة، عدد١٣١، جانفي ٢٠٠٢، ص٦١.

٦- منشورات دار أميّة، تونس١٩٩١، ص٩٤،٧١.

٧- القيروان، تونس٢٠٠٠، ص١٥٣،١٣٩.

٨- من هذه القصائد "حلم في تمبكتو كنز في ترشيش..." ص٩٩، "مثل حمار خيميئيث" ص١٠٧، "مالك الحزين" ص١١٧.

٩- يؤكّد الباحثون في شعر الوهايبي اتسامه بالغموض، انظر على سبيل الذكر نورالدين بن خود، اللغة الشعريّة في ديوان المنصف الوهايبي، ص٦٥٣، وخالد الغريبي، الشعر التونسي المعاصر بين التجريب والتشكّل، دار نهى للطباعة والنشر، صفاقس، تونس، ٢٠٠٥، ص١١٣،١١١.

١٠- محمد الهادي الطرابلسي، مفهوم التوظيف في الدرس الأسلوبي الحديث، في: Etudes linguistiques, volume3, p.721. ونشير إلى اننا افدنا من هذا المقال في تحديد مفهوم التوظيف.

١١- م.ن.، ص١٣٤.

١٢- لكلّ حكاية دلالة هي مبرّر روايتها ومغزاها ويتفق الباحثون في السرديّات على أنّ انطواء الحكاية على دلالة يمثّل مقوما من مقوّمات القصّة بجميع انواعها.

١٣- إنّ هذين المعنيين مشتقّان من الدلالة المعجميّة لمادّة (م.ث.ل.) ففي لسان العرب "مثّل الشيء بالشيء: سوّاه وشبّهه به، ومثّل له الشيء: صوّره حتّى كأنّه ينظر إليه".

١٤- من البحر تأتي الجبال، ص٩١.

١٥- الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ط٢، القاهرة، ١٩٦٥، ج١، ص٣٧٩.

١٦- مخطوط تومبكتو، ص٩٩.

١٧- ابو علي المحسّن بن علي التنوخي، الفرج بعد الشدّة، تحقيق عبّود الشالجي، دار صادر، بيروت، ١٩٧٨، ج٢، ص٢٦٩،٢٦٨. ويبدو انّ هذه الحكاية قد لاقت صدى تجاوز حدود الأدب العربي إذ اقتبسها الكاتب الأرجنتيني الشهير خ.ل. بورخيس، انظر "حكاية الحالمين" في: المرايا والمتاهات، قصص، ترجمة إبراهيم الخطيب، دار توبقال، المغرب، ١٩٨٧، ص١٤-١٥، مثلما أفاد منها الكاتب البرازيلي باولو كويلهو في بناء روايته "الخيميائي".

١٨- مخطوط تومبكتو، ص٩٩.

١٩- انظر من البحر تأتي الجبال، ص٩، وميتافيزيقا وردة الرمل، ص٢٠٢.

٢٠- انظر مادة مركز- Centre في، Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, DictionnaireDesSymboles, d.ROBERt Laffont et JUPITER, Paris .2891

٢١- وفي سياقات أخرى من مدوّنة الشاعر المدينة مطلقا دون تخصيص وتجدر الملاحظة أنّ حدود "الداخل" و"الخارج" قد تتغيّر، فالقيروان قد تنقسم على نفسها لتتحوّل إلى "خارج" تمثله المدينة و"داخل" تمثله القرية التي انحدر منها الشاعر. انظر على سبيل المثال "بيت ايموهاغ" مخطوط تومبكتو، ص٧٣.

٢٢- من قصيدة "وقد طوّفت بالآفاق حتّى"، الحياة الثقافيّة، العدد١٥٣، مارس٢٠٠٤، ص١٠٢.

٢٣- صدرت الطبعة الثانية عن دارالينابيع، دمشق، ٢٠٠٤.

٢٤- حوّر الشاعر في هذه الأبيات: وإذا حلمي المبتور
حلم القاضي.. كنز يتوهّج
في جرّة فخّار مكسور
وفي الطبعة الثانية: وإذا حلمي المبتور
حلم القاضي ديك من ذهب
يستوفز في لوح من صندله المكسور

٢٥- من البحر تأتي الجبال، ص٧٣.

٢٦- م.ن.، ص٨٩.

٢٧- يعود استخدام مفهوم "المعادل الموضوعي" إلى الشاعر الانجليزي ت.س.إليوت، وهو يشير إلى طريقة في التعبير تتمثّل في استخدام الشاعر لسلسلة من الأحداث أو جملة من الأشياء يصوغ من خلالها عاطفته الذاتيّة أو وجهة نظره. انظر ف. ا. ماتيسن، إليوت الناقد والشاعر، ترجمة إحسان عبّاس، المكتبة العصريّة، بيروت، ١٩٦٥، ص١٣٣.

٢٨- من البحر تأتي الجبال، ص٧٩.

٢٩- م.ن.، ص٩٣.

٣٠- الحياة الثقافيّة، عدد١٣٧، سبتمبر٢٠٠٢، ص٩٩.

٣١- م.ن.، ص.ن.

٣٢- محمّد عجينة، موسوعة أساطير العرب، عن الجاهليّة ودلالاتها، دار الفارابي، لبنان، ١٩٩٤، ج١، ص٣٠٣.

٣٣- م.ن.، ص.ن.

٣٤- Michèle Aquien, Dictionnaire de poétique, Librairie Générale Française, 3991, p.54.

٣٥- الحياة الثقافيّة، عدد١٣٧، سبتمبر٢٠٠٢، ص٩٩.

٣٦- اوردت عزيزة مريدن نماذج كثيرة من الشعر القصصي في كتابها القصّة الشعريّة في العصر الحديث، دار الفكر، دمشق، ١٩٨٤.

٣٧- مخطوط تومبكتو، ص١١٧.

٣٨- الحياة الثقافيّة، عدد١٣١، جانفي ٢٠٠٢، ص٦٠.

٣٩- الحياة الثقافية، عدد١٣٧، ص٩٨.

٤٠- م.ن.، ص٩٧.

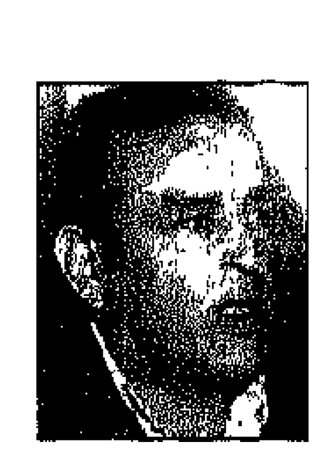
٤١- يشير صلاح فضل إلى هذا القصور المعرفي في البحث الإنشائي المعاصر قائلا: "وربّما كان من الملائم للنقّاد الاعتراف بأنّ هناك وضعا خاصا مقلقا لهم، يتمثّل في عدم التوازن في معرفة أبعاد النص اللّغويّة وغير اللغويّة الأمر الّذي يعدّ من مظاهر ازمة الشعريّة المعاصرة، فالبحث الألسني المحدث أدرك درجة عالية من التقدّم في التعرّف العلمي على الأبنية اللغويّة للنصّ الأدبي في مقابل تواضع معرفة واختبار بقيّة الأبعاد التصوّريّة والتخيّليّة والجماليّة المكوّنة لهذا النص. "أساليب الشعريّة العربيّة، دار الآداب، بيروت ١٩٩٥ص٢٠.

٤٢- محمّد عيّاد، جدليّة القصّة والشعر في ديوان عمر بن أبي ربيعة، أطروحة مرقونة، كلّيّة الآداب، منوبة، تونس، ١٩٩٥، ص٣٤٩.

٤٣- من البحر تأتي الجبال، ص٨٣.

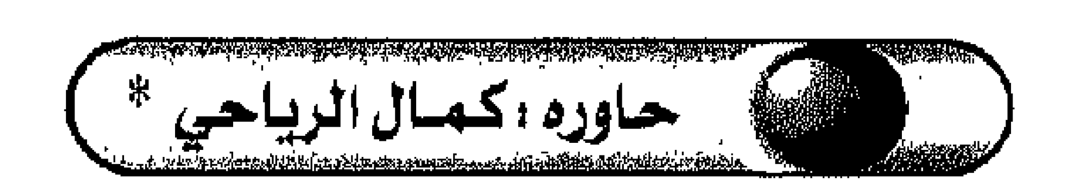
٤٤- يتفق الناظرون في مدوّنة الوهايبي الشعرية على احتفائه بالمقوّم اللغوي في شعره رغم اختلافهم في تقويم الظاهرة، ونحيل على سبيل التمثيل على مقال نورالدين بن خود المذكورآنفا، ومقال حافظ قويعة، قراءة في ألواح المنصف الوهايبي، مجلّة شعر، تونس، عدد٩، ١٩٨٥، ص٢١ وما يليها، وانظر أيضا كلمة عبد المعطي حجازي المثبتة على غلاف ديوان الشاعر"من البحر تأتي الجبال".

قراءة في الحكاية في شعر المنصف الوهايبي



## مع المستعرب البروفيسور الناقد والمترجم روجر آلان

# لا اتوقع فوز اي كاتب عربي بجائزة نوبل في المستقبل القريب




لا يمكن حصر العلاقة بالآخر في التاريخ الإستعماري الذي ولّى ولا في فكر الاستشراق الذي انكشفت ألاعيبه ونواياه، فبين الشرق والغرب علاقات أخر أكثر حوارية، ولأننا في حاجة إلى مرآة الآخر أحيانا لمعرفة أنفسنا، فمرآتنا حولاء وأحيانا تنقلب عمياء. نفتح الباب للحوار مع هذا الآخر وخاصة من هو مهتمّ بنا وبأدبنا وثقافتنا. روجر آلن واحد من هؤلاء الغربيين الذين يحلو لهم تسمية أنفسهم بالمستعربين، تعود بداية علاقته بالعرب إلى تاريخ اهتمامه بالأدب العربي من خلال أطروحته الشهيرة حول أدب المويلحي والتي بدأها سنة ١٩٦١.



- روجر آلان أستاذ الأدب العربي الوحيد بجامعة بنسلفانيا بالولايات المتحدة.
- ولد في إنجلترا ١٩٤٢، وتلقى تعليمه في جامعة أوكسفورد.

حصل على درجة الدكتوراة في ١٩٦٨ عن أدب "محمد المويلحي".

- منذ هجرته إلى الولايات المتحدة في ١٩٦٨ تخصص آلان في الأدب العربي، ونشر ما يقرب من ٣٠ بحثا ومقالا عن الأدب العربي.
- صدر له العديد من الكتب النقدية المهتمة بالأدب العربي ترجم بعضها إلى العربية مثل " الرواية العربية مقدمة تاريخية ونقدية " ترجمة حصة ابراهيم منيف و"مقدمة للأدب العربي " ترجمة رمضان بسطويسي ومجدي احمد توفيق وفاطمة قنديل.
- قام بترجمة العديد من الأعمال الأدبية العربية، ومنها "المرايا" للروائي المصري نجيب محفوظ ١٩٧٧، "السفينة" لعدنان حيدر، "النهايات" لعبد الرحمن منيف (١٩٨٨)، وعدد من القصص القصيرة ليوسف إدريس ونجيب محفوظ، "دنيا زادة" لمي التلمساني ١٩٩٠، "العلامة"، "مجنون الحكم" لـ بن سالم حميش ٢٠٠٣.
- يعمل في مشروع ترجمة العربية الذي تديره الشاعرة الفلسطينية سلمى الجيوسي في الولايات المتحدة Administrative Board of The Project for the Translation of Arabic (PROTA)، فضلا عن عمله كأستاذ للأدب العربي في قسم الدراسات الآسيوية والشرق أوسطية بجامعة بنسلفانيا ومراسل لجائزة نوبل.

حاولنا في هذا الحوار الخاطف معه أن نرصد بعضا من نظرته إلى الأدب العربي بعد هذه المعاشرة الطويلة له نقدا وترجمة وتدريسا. كما حاولنا أن ننتزع منه اجابة عن علل اختياره لنصوص عربية دون غيرها لترجمتها وترشيحها إلى جائزة نوبل للآداب والتي قال أن على العرب أن ينتظروا ٢٠ سنة أخرى لكي ينتظروا أن تعود إليهم الجائزة، كما أكّد أن لا سبيل أمام الأدب العربي للطمع في نوبل سوى الترجمة ولا غير الترجمة وعلى رأس اللغات التي يتوجّب على

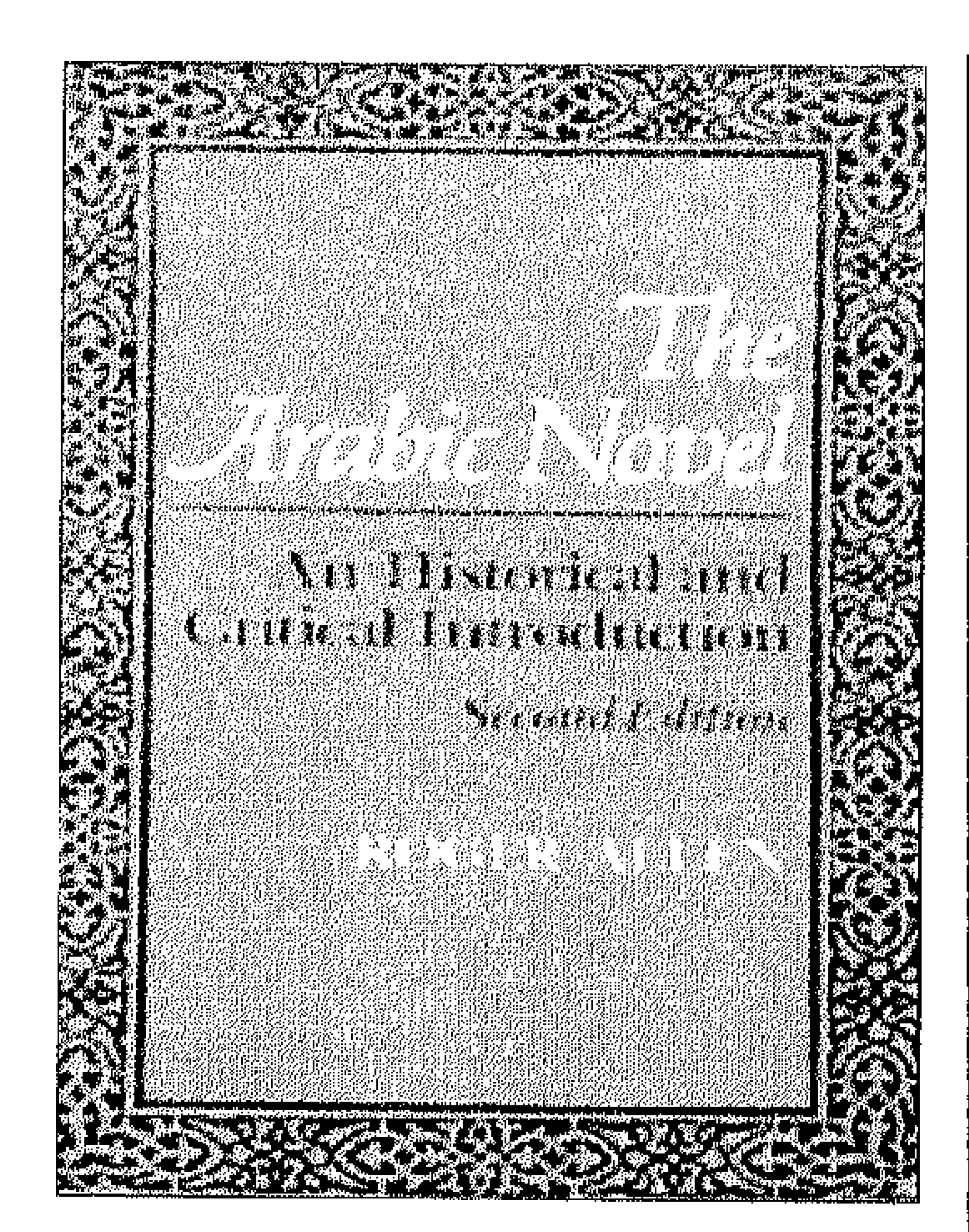
الأدب العربي الحالم بنوبل أن يترجم إليها هي السويدية. فيقول: "ليس هناك أي فائدة في تقديم اسم كاتب عربي للجنة جائزة نوبل بدون توفر عدة أمثلة للنصوص إما المكتوبة في اللغات الغربية أو المترجمة إليها".

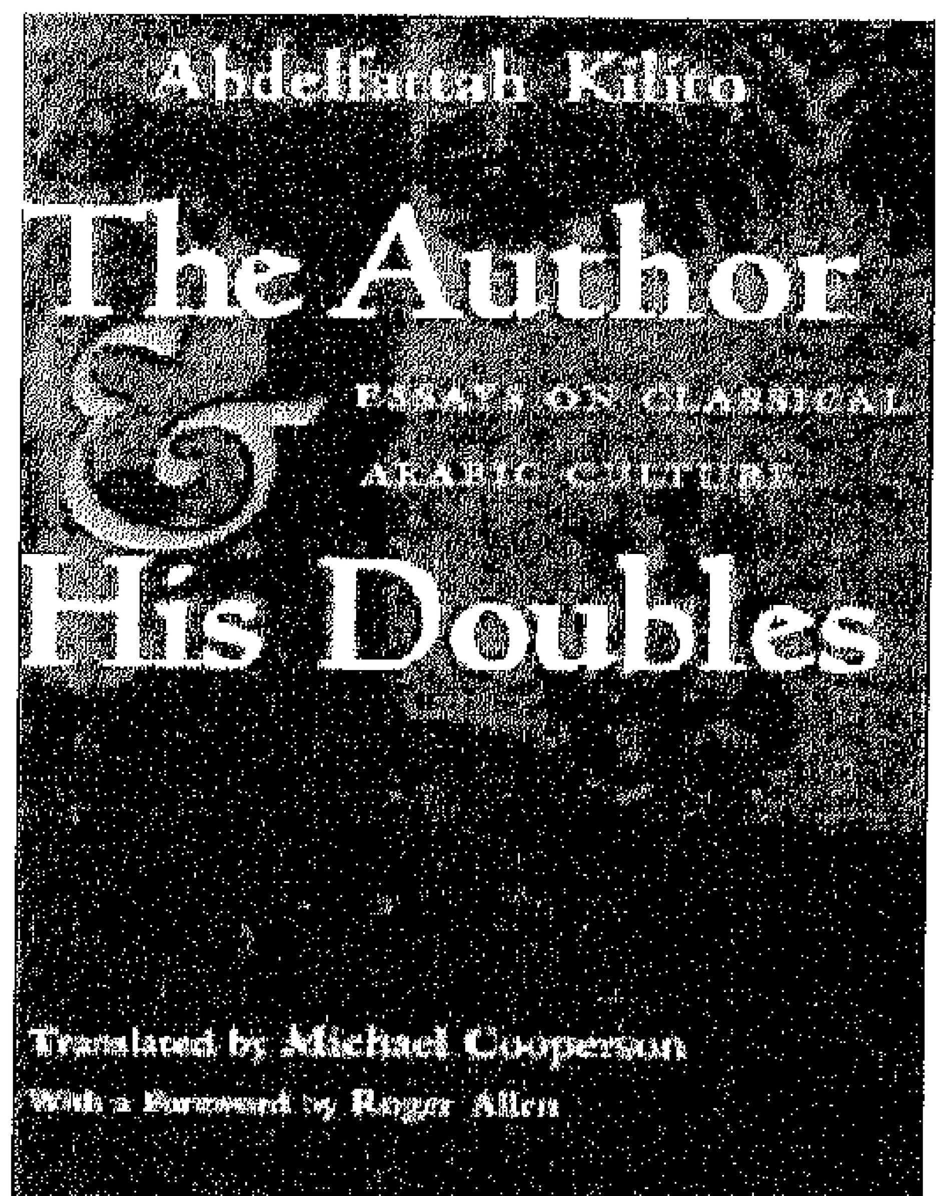
و في حوار سابق سألته فيه هبة ربيع عن الأسباب التي تدفعه إلى ترجمة نص عربي دون غيره، أجاب "حاولت مؤخرا ألا أختار النصوص العربية التي تأخذ طابع التراث الروائي الأوروبي، وأبحث عن المختلف والغريب والصعب في الترجمة لأقدم تحديا للقارئ الغربي يجعله يواجه عناصر الاختلاف في الثقافة العربية، وألا أؤكد موقفه المسبق من الثقافة العالمية. وفي روايات الثلاثية أخذ نجيب محفوظ منحى كثير من الروائيين السابقين من حيث الحبكة الفنية ورسم الشخوص وسير الأحداث من مقدمة وعقدة وحل، لكنني بعد ٣٠ سنة من ترجمتي لمحفوظ أرى أن أهم أعماله يتمثل في روايات من نوع "رحلة ابن فطوطة" و"ليالي ألف ليلة"، وهي مؤلفات مختلفة تماما عن توقعات القارئ الغربي؛ لأنه يمكن لأي مؤلف عربي كتابة رواية على النهج الأوروبي التقليدي متقيدا بالحبكة والشخوص وتطور الأحداث." فماذا تراه يقول في هذا الحوار؟

عمّان الثقافية تفتح بهذه السلسلة الجديدة من اللقاءات الحوار مع الثقافات الأخرى الأوروبية والافريقية والأمريكية بحثا عن صورة الأدب العربي هناك.

**❖ متى بدأ اهتمامك بالأدب العربي؟ ولماذا الأدب العربي بالذات؟**

– بدأت دراساتي للغة العربية في جامعة أكسفورد في سنة ١٩٦١ بعد تغييري لموضوع التخصص من الحضارات الكلاسيكية (اليونانية القديمة والرومانية) إلى الدراسات العربية. وبعد وصول الأستاذ محمد مصطفى بدوي إلى الجامعة في سنة ١٩٦٣، وهو أول أستاذ عربي عُين في قسم الدراسات العربية وأول متخصص بالأدب العربي الحديث، تخصصت بالأدب العربي والأدب الحديث بوجه الخصوص وفي سنة ١٩٦٨ حصلت على شهادة الدكتوراه الأولى في الأدب العربي الحديث من جامعة أكسفورد (تحت إشراف الدكتور بدوي) وكان موضوع التركز في الرسالة "حديث عيسى بن هشام" لمحمد المويلحي (والذي أعددت مؤخرا (٢٠٠٢) مؤلفاته الكاملة للنشر في




القاهرة).

**❖ أين تضع تجربتك في خانة المستشرقين أم المستعربين؟ أم أن اهتمامك بالأدب العربي لا يعني دخول إحدى الخانتين؟**

– من المعلوم أن الأدب له علاقات قريبة جدا بالمجتمع الذي أبدع فيه. وأكثر ظني

**أكثر المختصين الغربيين في الدراسات العربية والأسلامية الذين يدرِّسون ويقومون بمشاريع بحثية في هذا الميدان الآن يفضلون الاشتراك مع زملائهم العرب في نشاطاتهم، المبدعين منهم في مجال الأدب وأنواعه والنقاد**

أن هذا العنصر المهم في أي عملية لتقييم دور الأدب ودراسته لا تزال له أهمية كبيرة في بعض الحضارات العالمية لا توجد في حضارات أخرى (أو بالأحرى، إلى نفس الحد). وإذا عشنا الآن فترة ما بعد الاستعمار، فأكثر ظني في نفس الوقت أننا تجاوزنا فترة الاستشراق إلى ما أسميه بفترة الأستعراب. فأكثر المختصين الغربيين في الدراسات العربية والأسلامية الذين يدرّسون ويقومون بمشاريع بحثية في هذا الميدان الآن يفضلون الاشتراك مع زملائهم العرب في نشاطاتهم، المبدعين منهم في مجال الأدب وأنواعه والنقاد، وهذا بعد ازدياد مرموق في مهارات هؤلاء المختصين الغربيين اللغوية يسمح لهم بالإقامة في البلدان العربية وتأسيس علاقات زمالة وصداقة بالزملاء العرب. وفي ميدان الأدب خاصة، يهتم أكثر المختصين الغربيين الآن بالأبعاد الأدبية والجمالية والنقدية والنظرية للموضوع وليس بالميادين الاجتماعية والسياسية إلى نفس الحد (وهذا انعكاس مباشر للاتجاهات الموجودة في أكثر البرامج الأكاديمية للأدب، والأدب المقارن بوجه الخصوص، في الجامعات والكليات والمعاهد الغربية). فيبحث المستعرب المعاصر عن طرق التعاون والمشاركة ولم تعجبه، ومنذ عدة عقود، دراسة العالم العربي ومنتوجاته الأدبية خاصة من بعيد وبدون طرق التعاون مع الكتاب العرب (وإن كان من الممكن الإشارة إلى أن كثيراً من المعلقين العرب على ظاهرة "الاستشراق" يكتبون عنه وكأنهم لم يقرأوا كثيرا من المصادر التي نشرها أعضاء الجيل الجديد من المختصين الغربيين منذ عدة عقود). ومن الإنصاف أن أشير هنا إلى الحالة المؤسفة جدا في عدم توفر هذا النوع من الدراسات في كثير من البلدان العربية وكذلك في توزيع الكتب العربية منها والغربية داخل العالم العربي ذاته.



وإضافة إلى ذلك من الواجب عليّ من خلال هذا السؤال فيما يخص الاستشراق أن أشير إلى أن الحكومات الغربية قد أهملت ولا تزال تهمل آراء المختصين في الميادين المختلفة للدراسات الشرق-أوسطية وتعتمد في وضع سياساتها على آراء خطيرة طوّرها كتلة صغيرة من الـ"مختصين" الذين لا يعكس موقفهم تجاه العرب والعالم العربي آراء أكثر المختصين الذين أشرتُ أعلاه إلى رغبتهم في تطوير

طرق التعاون مع سكان المنطقة وليس المواجهة.

**❖ هل تعتقد أن كل المستشرقين قدموا خدمات للثقافة العربية أم انهم في كثير من الحالات عملوا على نقلها مشوّهة؟ إما لأنهم لم يفهموها أو لأن وراء كتاباتهم خلفيات ايديولوجية؟**

- المشكلة المركزية هنا في المصطلحات المستعملة. فلا يزال كثير من الكتاب العرب يستعملون كلمة "مستشرق" وكأنها إشارة إلى أي دارس في أي بلاد غربية يهتم بالشرق الأوسط، فسأقول أنا، وبوضوح كامل إن شاء الله، إني لست مستشرقا بل مستعربا وهذا لأني (وكما أشرت إليه أعلاه) لست عضوا من جيل المستشرقين، وهو - في رأيي على الأقل - جيل قد مضى وقته وتأثيره. وهنا يمكن طرح سؤال مهم جدا (وأنا هنا آخذ بالاعتبار آراء منظرين من أهم الكتاب الفرنسيين في هذا المجال): هل من الممكن أن يكتب أي كاتب كتابا سياسيا أو اجتماعيا أو نقديا بدون اللجوء إلى ما يمكن تسميته بالإيديولوجيا؟ وفي هذا المجال من الممكن أن اقترح أن سوء الفهم والتفاهم كان ولا يزال من أكثر سمات الدراسات المقارنة للحضارات العالمية ولأسباب معروفة (وكما نقول باللغة الفرنسية: يحيى الاختلاف!). ومن المعلوم والمعترف به أن بعض المختصين بالدراسات الأسلامية والشرق-أوسطية، وبوجه الخصوص من الأجيال السابقة، أدمجوا في مكتوباتهم إشارات واضحة جدا إلى مواقفهم الحضارية وحتى الدينية ولكن لا اعتقد في نفس الوقت أن هؤلاء الـ"مستشرقين" يختلفون اختلافا مرموقا عن أي مجموعة باحثين آخرين قاموا ويقومون بعملية دراسة حضارات وثقافات عالمية أخرى. وإن لم أوافق أنا بأكثر ما عبر عنه كثيرٌ من المستشرقين من الآراء، فأفضل أنا التركيز على إيجابيات الوضع (والتي ذكرت بعضها في إجابتي للسؤال السابق).

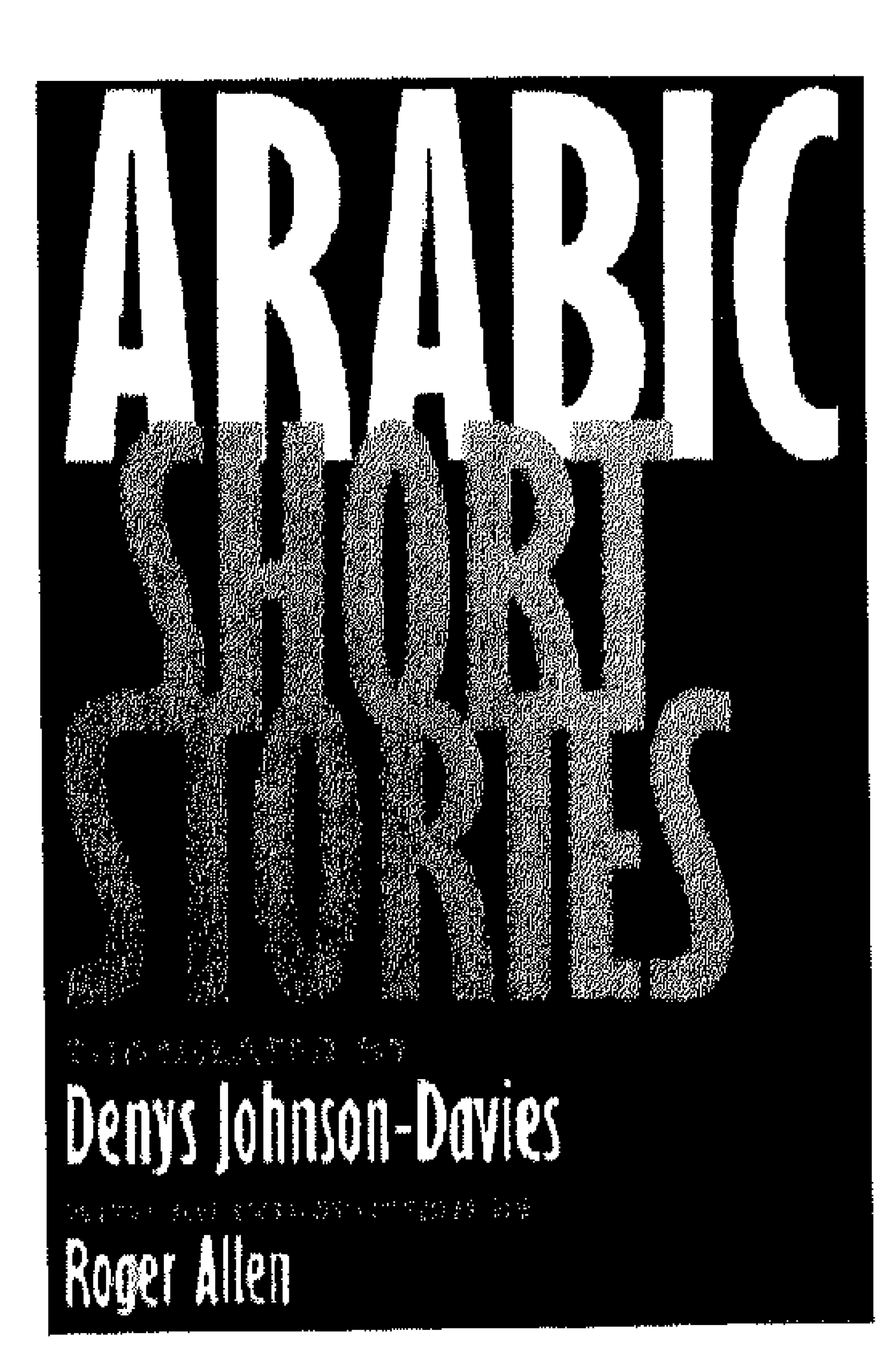
**❖ كيف تقدمون الأدب العربي في الجامعات الأمريكية والغربية بصفة عامة؟ هل تركّزون اهتمامكم على جمالياته أم على محمولاته؟**

- بدأت عملية الإجابة على هذا السؤال أعلاه. وفي الجامعات الغربية ندرّس الأدب في صيغة الدراسات النقدية والنظرية ونهتم أكثر الوقت بالأبعاد الجمالية للأدب. ومن الواجب علينا في البداية الأعتماد على نصوص مترجمة لأن اللغة العربية تتطلب فترة زمنية طويلة جدا لإتقان المهارات اللازمة لقراءة النصوص الأدبية المعقدة أسلوبا وشكلا. وفي واقع الأمر ولسوء الحظ تتوفر صفوف (مواد) في الأدب العربي في مجموعة صغيرة جدا من الجامعات والكليات ويتخصص به عدد صغير من الطلاب.

**من الواضح جدا أن محفوظ قد اهتم بالأبعاد الفنية لكتابة السرد منذ البداية، في قراءاته للمصادر النظرية للموضوع وفي عملية تطويره الطويلة للنواحي المتنوعة للفن الروائي.**

**❖ اهتممت في البداية بالمويلحي. هل ترى في روايته "حدث عيسى بن هشام" النص المؤسس للرواية العربية. وهل يمكن أن نقول إن الرواية باستفادتها من فن المقامة تقف دليلا على تجذّر الفن الروائي في الادب العربي وان رواية زينب لم تكن الانطلاقة الفعلية له؟**

- "حديث عيسى بن هشام" هو جسر يتصل عبره التراث السردي العربي بالأنواع السردية الغربية في فترة تطوير أنواع جديدة مستوردة مثل الرواية. ولا اعتقد أنه من الممكن ولا المفيد أن نتكلم عن "رواية أولى" لأن تطور الأنواع الأدبية يتطلب عدة عناصر مشتقّة من أكثر من جهة واحدة حتى تصل إلى مرحلة من الممكن فيها القول إن نوعا جديدا قد وصل في الميدان الأدبي (ومثلُ المقامة في التراث السردي يشير إلى ذلك بوضوح لأن الهمذاني جمع عناصرالتراث السردي من سوابقه: السيرة والخبر وأسلوب السجع في شكل جديد). أما الرواية فمن البسيط الإشارة إلى أمثلة عديدة (للمراش ولسعيد البستاني وليعقوب صروف ولجرجي زيدان مثلا) كتبت ونشرت قبل نشر سلسلة "فترة من الزمن" (والتي أصبحت فيما بعد "حديث عيسى بن هشام" في ١٩٠٧). فمن الواجب علينا الآن إعادة كتابة تاريخ النهضة، آخذين بالاعتبار جانبين: الأول علاقة النصوص المنشورة في القرن التاسع عشر بالتراث ("الساق على الساق" للشدياق مثلا و"حديث عيسى بن هشام")، والثاني أن تطور الأنواع الأدبية عامة والسردية منها خاصة عملية معقدة ومطولة وأن لكل نوع عدة وجوه (في الرواية مثلا، الرواية التاريخية والرومانسية والـ"واقعية"). وفي مثل هذا السياق تصبح رواية "زينب" لهيكل مرحلة من المراحل العديدة في تطور نوع الرواية لها سوابق عديدة في أكثر النواحي المتعلقة بتطوير النوع.




**❖ بعد متابعتك الطويلة لروايات محفوظ هل الكم الهائل من الروايات التي أنجزها تعكس تطوّرا فنيا في المقابل؟ أم انه ركض وراء التراكم فقل التجريب والخلق؟**

- من الواضح جدا أن محفوظ قد اهتم بالأبعاد الفنية لكتابة السرد منذ البداية، في قراءاته للمصادر النظرية للموضوع وفي عملية تطويره الطويلة للنواحي المتنوعة للفن الروائي. وبكتابة روايات الأربعينيات وبتتويجها بالثلاثية المشهورة (والتي أشارت إليها بوضوح لجنة نوبل في ١٩٨٨) أكمل محفوظ المرحلة التطويرية للرواية و"دجّنها" داخل المجتمع العربي ووفر لمعاصريه وأخلافه قاعدة كان من الممكن بها أن يجرب هو ويجربوا هم في عدة اتجاهات جديدة للرواية العربية كنوع أدبي يأخذ بالاعتبار كل المسائل المتعلقة بتطوير مجتمع عربي جديد في العصر ما بعد الاستعمار وبتطوير هوية عربية تلاقي أسسها ليس في الأوضاع الراهنة فقط بل في إعادة النظر في الماضي والتراث (وهذا بعد النكسة بوجه الخصوص). والمهم أن

نشير إلى أن الثلاثية هي مرحلة وسطى فقط في تطوير محفوظ لفنه الروائي وأنه اشترك مع معاصريه الروائيين في إبداع روايات متنوعة في كل النواحي، أسلوب السرد (والحوار خاصة) والمواضيع (المجتمع المصري طبعا ودور الدين في مجتمع معاصر والفرعونية والتصوف).

ومن غير الممكن بطبيعة الحال أن نذكر أي مؤلف على المستوى العالمي وأن نقول إن مؤلفاته كلها لها نفس القيمة ولكن من اللازم في نفس الوقت أن نعترف بأن عملية التقييم تعتمد على مقاييس معينة معروفة وأن تلك المقاييس هي كذلك تتغير حسب أذواق العصر والمنطقة.

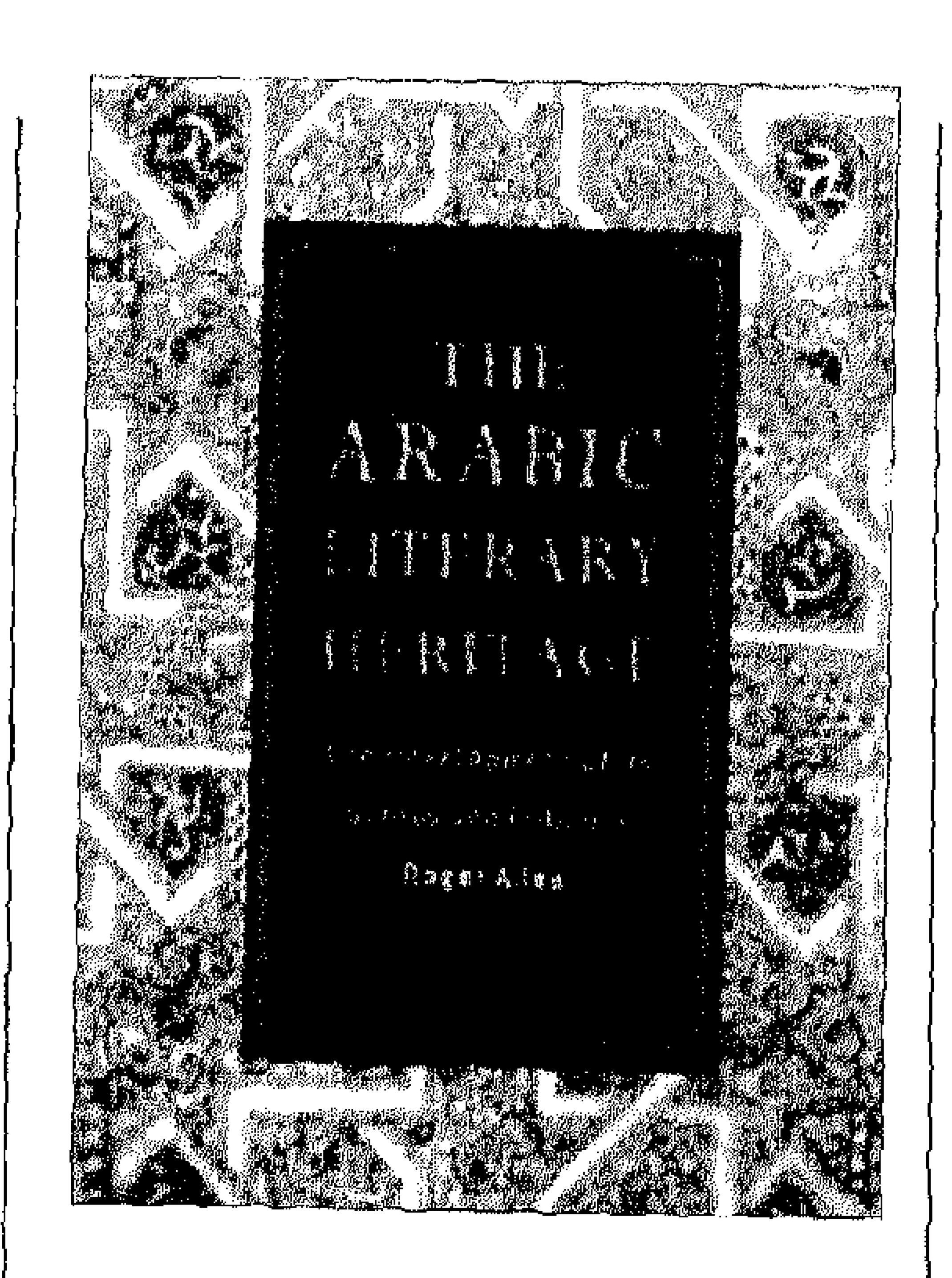
*** اهتممت بكتابات إسماعيل فهد إسماعيل. هل استطاع هذا الكاتب أن يخرج من جلباب محفوظ؟ وهل قدّم رؤية خاصة للمجتمع الخليجي الذي يعيش فيه؟**

- كتبت فصلا في كتابي عن الرواية (بالإنكليزي ١٩٨٢) عن رباعية إسماعيل فهد إسماعيل ولكن لم أهتم بمؤلفاته منذ ذلك الوقت. ولسوء الحظ إنه من غير الممكن لأي متخصص غربي أن يدرس مؤلفات كل الكتاب من المناطق العربية المختلفة.

*** لماذا تركت المشهد الروائي المشرقي لتتجه نحو نظيره المغربي؟ هل أدركت أن المغرب العربي أصبح يقدّم روايات راقية بدأت تحوّل وجهة المركز نحو المحيط؟**

- لقد قررت قبل ثماني سنوات تقريبا أن أقوم بدراسة الأدب المغربي وذلك بعد أن اشتكى إليّ بعض الزملاء المغاربة الذين يدرّسون في الجامعات الغربية من عدم اهتمام المختصين الإنكليز بمنتوجات المغرب الأدبية. وبعد أن قضيت سنة بحث في كل من تونس والرباط وقابلت كثيرا من المبدعين والنقاد كان من الواضح جدا أن الأدب المغربي عامة يتطلب اهتمام الباحثين الذين يكتبون بالإنكليزية (وإن دامت سيطرة الدراسات الفرنسية والإسبانية للموضوع فترة طويلة ولأسباب متنوعة لها علاقة مباشرة بالقرابة الجيوغرافية وتأثير الاستعمار). ولكن، والحق يقال، إن عدد المختصين بالأدب العربي عامة قليل جدا وعدد المهتمين بالأدب المغربي منهم أقل.

*** في الوقت الذي التفت فيه الغربيون إلى أعمال محمد شكري ومحمد زفزاف.... لأسباب تعرفها، اتجهت أنت نحو تجربة روائية معقّدة هي تجربة سالم حميش. كيف أقدمت على ترجمة روايات هذا المفكر؟**




- قررت أن أترجم رواية عربية إلى الإنكليزية في الفترة التي يمكن تسميتها بفترة ما بعد نوبل محفوظ، فبحثتُ عن مؤلفات في الصيغة الروائية لا تتبع المدارس والأمثلة الغربية المعروفة لهذا النوع السردي بل بحثتُ عن روايات تُؤكد العناصر الإبداعية القطرية والمحلية فيما يخص الموضوع والشكل والأسلوب. أردت بذلك أن أدمج في وعي القارئ الغربي (والقارئ للنصوص المترجمة إلى اللغة الإنكليزية بوجه الخصوص) فكرة الاختلاف حضاريا ونصيا. هناك اليوم عدة كتاب عرب يهتمون بمثل هذه المبادئ في كتابة رواياتهم - إبراهيم الكوني مثلا. حميش من أهم الروائيين الذين قاموا بإحياء أمثلة الأساليب التاريخية السابقة وتطبيقها في بعض رواياته. وإضافة إلى ذلك أنا لا أترجم الآن مؤلفات أي كاتب لم أقابله وأنا مسرور جدا من معرفتي الشخصية بالأستاذ حميش والتي تدوم عدة سنوات الآن.

**من المعلوم أن الرائدات في كتابة الرواية العربية فتحن أبواب البيت والعائلة وصورن الحياة اليومية والعادات العائلية من وجهة نظر مختلفة وجديدة**

*** يرى بعض النقاد أن اهتمامات حميش الفكرية والأيديولوجية أثرت في إبداعه الروائي خاصة في رواياته الجديدة مثل "فتنة الرؤوس والنسوة". هل شعرت بذلك وأنت تترجم العلامة ومجنون الحكم وهل تنوي ترجمة بقية أعماله؟ وهل تجهزه بذلك للترشيح إلى نوبل بعد ١٠ سنوات مثلا؟**

- باختصار شديد، لا ولا. وقد ترجمت روايتي حميش لأنهما أعجبتاني لسماتهما الفنية فقط بلا تدخل أي عناصر أخرى. وبالنسبة لجائزة نوبل فلا أتوقع فوز أي كاتب عربي بالجائزة في المستقبل القريب ولا أترجم أي رواية عربية على هذا الأساس.

*** اهتممت بالرواية النسائية العربية مثل روايات حنان الشيخ. هل استطاعت الرواية النسائية تقديم رؤية جمالية مختلفة للرواية العربية؟ وهل عبرت بالفعل عن هواجس الانثى ام كانت ذات حس ذكوري؟**

- هناك اختلافات كبيرة بين كاتبات الرواية العربية فيما يكتبن عنه وكيف يكتبن، اختلافا تشابه عناصرُه الوضع المماثل عند الكتاب الذكور (ويمكن القول، بطبيعة الحال). ومن المعلوم أن الرائدات في كتابة الرواية العربية فتحن أبواب البيت والعائلة وصورن الحياة اليومية والعادات العائلية من وجهة نظر مختلفة وجديدة وفرت لقراء هذا النوع السردي المهم عدة صور أصيلة للعلاقات داخل البيت بين أعضاء العائلة - الذكور منهم والإناث - وهذه الصور بطبيعة الحال هي صور لا يتمكن الكتّاب من تقديمها بنفس الطريقة وبنفس الدقة والحساسية. ولكن إضافة إلى هذه التفاصيل بالنسبة للمواضيع من الواجب علينا الاعتراف بأننا تجاوزنا الآن فترة من الواجب أن نفرق فيها بين مكتوبات الجنسين. فهناك عدة كاتبات للرواية قد قدمن إضافات في غاية الأهمية لنوع الرواية التي من مبادئها الأساسية أن تتغير دائما.

*** قلت إن اهم روايات محفوظ "رحلة ابن فطومة" و"ليالي ألف ليلة وليلة". هل لان هذه الروايات استلهمت الموروث الأدبي العربي واشتغل فيها محفوظ على بنية مختلفة للروايات تاركا النموذج الغربي؟**

- لم أقل في واقع الأمر أن تلك الروايات هي أهم ما كتب نجيب محفوظ

**مع المستعرب البروفيسور الناقد والمترجم روجر ألن**



ولا اعتقد ذلك. وما قلت هو أن تلك الروايات هي أمثلة لاشتراك محفوظ مع زملائه الروائيين العرب من "الجيل الجديد" (يعني خلفائه) في إحياء عناصر شكلية وأسلوبية من الأنواع السردية التراثية في عملية البحث عن طرق جديدة مبدعة للرواية العربية. وبجانب هذه التجارب كتب روايات أخرى وهو يستعمل وسائل أكثر تقليدا للرواية الموروثة.

**❖ هل نجح حميش في مقاربة ابن خلدون روائيا؟ ام انه اعاد كتابة رحلته مشرقا ومغربا؟ بمعنى هل تعمق الكاتب في التخييل وحوّل هذه الشخصية من شخصية تاريخية الى اخرى ورقية ام انه كتب رواية تاريخية مطعّمة بالتخييل؟**

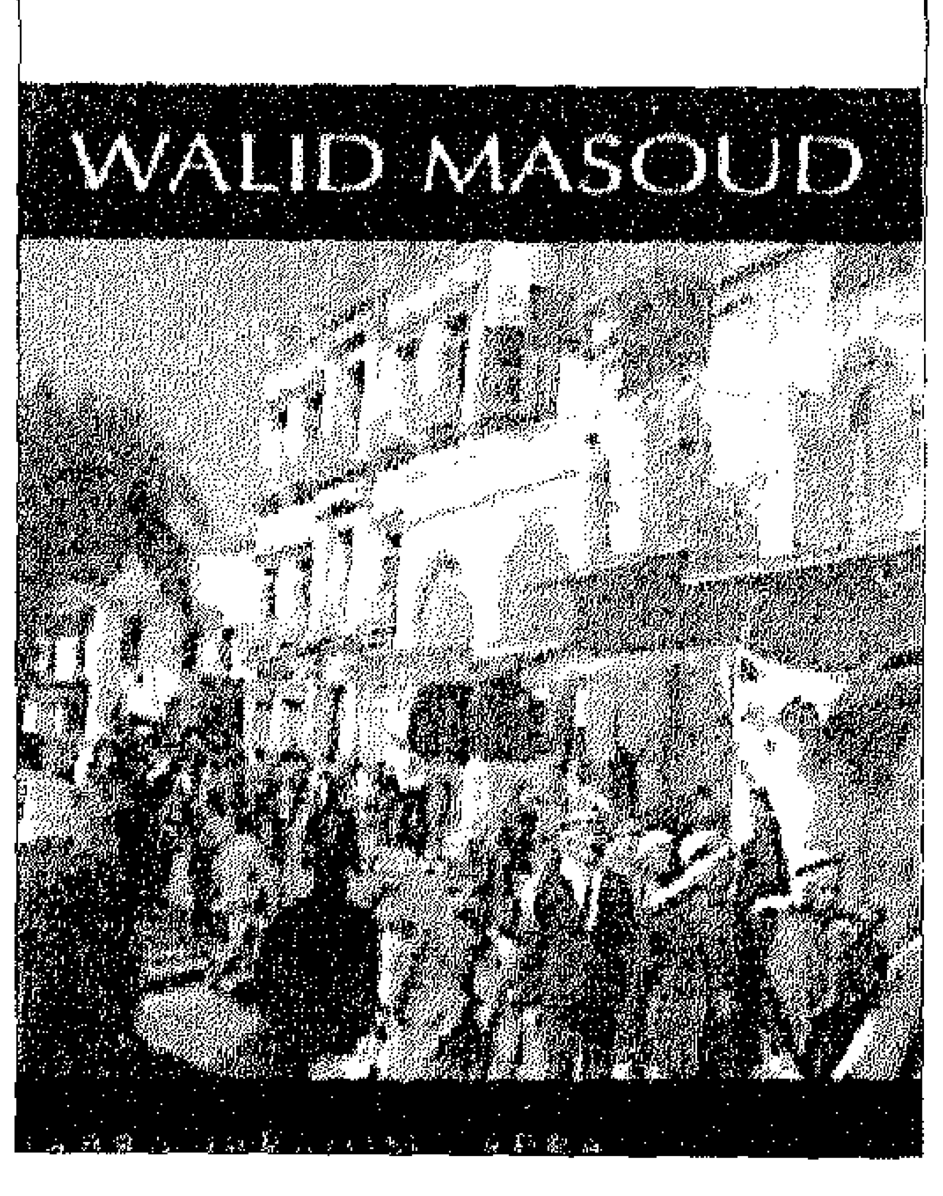
– هناك عناصر كثيرة من التخييل في رواية "العلامة" وإن أدخل حميش كثيراً من المعلومات والنصوص من تاريخ المؤرخ نفسه (في ليالي الإملاء مع حمو الحيحي مثلا وفي علاقة الحب بزوجته الثانية والتي كانت أرملة الحيحي). ومن المعلوم أن حميش يهتم بفلسفة التاريخ ويستعمل معرفته العلمية في ذلك المجال حتى يبدع القسم الأول من الرواية الذي يبحث فيه (ومع كاتبه) إعادة تشكيل بعض آرائه الموجودة في "المقدمة". ف "العلامة" في رأيي مزيج فعال للعنصرين، التاريخ والخيال.

**❖ هل فعلا الرواية العربية أصبحت تاريخ المجتمعات العربية واصدق من المصنفات التاريخية؟**

– هذا يعتمد بوجه مباشر على الرأي في أمر مصداقية النصوص التاريخية! فالتاريخ والرواية كلاهما مثلان لنوع السرد فتعتمد أي محاولة في تقييم قيمة المحتويات وأغراضها على عملية القراءة وأهداف القارئ وخلفيته الثقافية.

**❖ هل اطلعت على الرواية التونسية؟**

– نعم. قضيت ستة أشهر في تونس الخضراء في سنة ١٩٩٩ ولذلك استغليت الفرصة حتى اشتري عدة نسخ من روايات تونسية من الصعب جدا الحصول عليها خارج البلاد (ولذلك الوضع تأثير مباشر على اهتمام – أو بالأصح، عدم اهتمام – المختصين بالرواية التونسية). فقرأت روايات بعض الرواد مثل البشير خريف وعلي الدعاجي ومحمود المسعدي والبشير بن سلامة، ولكن ركزت أكثر على بعض المعاصرين: الحبيب سالمي وحسن نصر (دار الباشا) وصلاح بوجاه (النخاس)




وعروسية نالوتي وعلياء التابعي ومحمود طرشونة. والحق يقال، إنه من الصعب جدا أن يكتب أي متخصص إما عربي أو غربي عن تطور الأنواع السردية في تونس بسبب عدم توفر النصوص ذاتها والغياب النسبي لدراسات مفصلة لها في كثير من النواحي، التاريخية منها والأكثر نظرية.

**❖ رشحت مجموعة من اللجان والمؤسسات المغاربية محمود المسعدي التونسي صاحب حدث ابو هريرة قال والسد ومولد النسيان، قبل وفاته، لجائزة نوبل. هل قرأت للمسعدي وهل لك رأي في هذا الترشيح؟**

– أشرت أعلاه إلى أني على اتصال مستمر بلجنة نوبل في الأدب ومن الواجب على مرشّحي أي كاتب للجائزة أن يفهموا بعض الشروط المتعلقة بمشروع الترشيح. أولاً والأهم، لجنة نوبل تقرأ نصوص الكتّاب المرشّحين في بعض اللغات فقط (والعربية ليست من هذه اللغات) فبدون توفر نصوص مترجمة لأي كاتب عربي ولعدّة أمثلة من مؤلفاته وفي أكثر من لغة أوروبية واحدة، ليست هناك أي فائدة في ترشيح كاتب عربي على أساس قيمة المؤلفات وتقييمها النقدي في السياق المحلي العربي فقط. وكان فوز نجيب محفوظ بالجائزة مثلا جيدا لما هو المقتضى وهذا بعدد مؤلفاته المتوفرة في نصوص مترجمة إلى عدة لغات أوروبية (والسويدية واحدة منها!) وتنوعها وتمايزها الفني.

**❖ خيرت ترشيح محفوظ بدلا عن أدونيس وبررت اختيارك بان الشعر صعب على الترجمة. هل ما زلت على رأيك؟ وهل يكفي هذا السبب لاستبعاد كاتب ما عن الجائزة؟**

– ما قلت في ذلك المجال (وبحثته في محادثة شخصية مع أدونيس في القاهرة في سنة ١٩٨٩) هو أن ترجمة شعر أدونيس بالتحديد صعب جدا وهذا لأنه عبر في كثير من المناسبات عن رأيه أن من أهم أغراض الشعر تغيير معاني الكلمات، فبطبيعة الحال في هذا السياق تصبح عملية الترجمة معقدة جدا يتدخل فيها عناصر عبر – نصية عديدة.

**❖ ما هو اهم كتاب عربي مترجم مقروء اليوم في الغرب؟ و لماذا؟**

– إذا كنت تشير هنا إلى "كتاب" أدبي. فالكتاب الأكثر شعبية من بين النصوص الأدبية المترجمة هو بدون أدنى شك ثلاثية محفوظ لأن القارئ الغربي لا يجد أي صعوبة نصية أو ثقافية في دخول عالمها ويفضل المعروف، نوعيا وشكليا، على غير المعروف. وحتى إذا أخذنا بالاعتبار مؤلفات محفوظ الأخرى والأكثر "عربية" (ليالي ألف ليلة مثلا ورحلة ابن فطومة وأصداء السيرة الذاتية خاصة) وإذا تركنا جانبا مؤلفات كتاب وكاتبات آخرين، فلا نلاقي نفس الشعبية عند القارئ الغربي.

**❖ تربط بين الترشح لجائزة نوبل والترجمة. لماذا لم يقع ترشيح ابراهيم الكوني وهو مترجم الى لغات عديدة؟ وما رأيك في ابداع هذا الكاتب الليبي؟**

– ليس هناك أي فائدة في تقديم اسم كاتب عربي للجنة جائزة نوبل بدون توفر عدة أمثلة للنصوص إما المكتوبة في اللغات الغربية أوالمترجمة إليها. وإذا كان لتقييم جدارة المؤلف المعين على المستوى المحلي دورٌ مهم في بداية العملية فكانت بداية فقط لعملية طويلة تعتمد، وإلى أبعد الحدود، على الترجمة وعلى عدد الكتب المترجمة وامتياز الترجمة نفسها وتنوع النصوص المقدمة للتقييم.

**❖ ما هي مشاريعك المستقبلية نقدا وترجمة؟**

– لقد ترجمت في السنوات الأخيرة روايتين لبن سالم حميش ورواية "جارات أبي موسى" لأحمد التوفيق وأكملت قبل أيام ترجمة "حكايتي شرح يطول" لحنان الشيخ. أما المشاريع النقدية والتي سأعود إليها الآن بعد كل هذه النشاطات في الترجمة، فهي تبحث العلاقة بين الرواية والتاريخ أولاً وتطور نوع القصة القصيرة ثانياً.

---

* كاتب من تونس

حجر في بحر السؤال

# عندليب الزمن الجميل

ليلى الأطرش *

يرتبط الربيع العربي برحيل العندليب عبد الحليم حافظ، وهذا الصوت الساحر ما زال متسيدا الساحة الفنية بعد ثلاثين عاما على رحيله، متفوقا على المطربين من الخليج إلى المحيط. فلماذا كان العندليب وكان زمنه جميلا؟

ليست عذوبة الصوت وحدها ما جعل عبد الحليم خارج المنافسة، كانت قوافل المثقفين والفنانين العمالقة ظاهرة عربية يحدوها الأمل، تبرعم في انفتاح ذهني وفكري وأحلام سياسية، فازدهرت عواصم الثقافة والفن، القاهرة وبيروت، مواكبة الجديد والمتميز والتنافس على مستوى اللحن والكلمة والأداء وتحريك المشاعر الوطنية كما العاطفية.

هل هو عصر العباقرة الذي لا يتكرر في قرن واحد؟

" الزمن الجميل" كما تسميّه الفضائيات نتاج تحول فكري وثقافي وبداية التنوير والانفتاح على ثقافة وفنون الآخرين، وارتبط بأمل سياسي- حلما أو حقيقة- لا يهم، لأن إنجازات العالم كلها- العلمية كما الفكرية- بدأت بأحلام صنعت حضارة الإنسان يوم آمن بها أصحابها وحولوها واقعا.

هو التقاء السياسي بالثقافي ليكوّن الزمن الجميل راعي الفنون والآداب والعلوم، حين ترتقي النفوس عن الماديات وسطوتها، وحساب المنجز الإنساني بمنطق الربح والخسارة.

أعددت فيلما وثائقيا عن عبد الحليم حافظ أواسط التسعينات، التقيت محمد شبانة ابن شقيقه، ومجدي العمروسي محاميه وشريكه، وصديقه وجاره كمال الطويل وشيخ المصورين وحيد فريد جاره وشريكه أيضا، وصديقه بليغ حمدي ونزار قباني.

شقته طابقية واسعة جدا تطل على حديقة الأسماك تتكون من شقتين فتحهما عبد الحليم لتصير واحدة، فحول الداخلية منها مقرا لأهله وسمّاها " الحلوات" نسبة لقريته، بينما المدخل شقة عصرية أنيقة فرنسية الطابع أسماها الزمالك نسبة إلى الحي الراقي الذي انتهى للعيش فيه.

اللافت فيما أجمعوا عليه هو أن حليم دخل الساحة في كتيبة فنية من الملحنين وكتاب الأغاني والشعراء الكبار، وأن المرحلة خلقت فنا راقيا كأحلام مثقفيها وفنانيها يسعى للتفوق في ظل منافسة الكبار، يضاف إلى ذلك صبر حليم وعشقه ومثابرته على فنه مما لا مثيل له اليوم ولا حتى في زمنه، إذا استثنينا أم كلثوم ووسوسة عبد الوهاب الفنية.

كانت معظم بروفات حفلاته تتم في شقة الزمالك، يخاطب الموسيقيين والكورس بأسمائهم، ويسجل الجملة الواحدة أكثر من أربعين مرة ثم يختار أجملها في عملية مونتاج مضنية وبأجهزة تفتقر إلى المؤثرات والدقة الحالية، ولم تكن الميكروفونات حساسة وتصفي الصوت، والتسجيل يتم متكاملا وليس كل آلة ومطرب وكورس وحده ثم يتم تجميعها في الميكساج كما ألبومات اليوم، كان أي خطأ يستوجب البدء من جديد.

وقال نزار قباني إن حليم كان يناقشه لساعات على الهاتف ليغير كلمة كما في "قارئة الفنجان".

واتفقوا على أن عبد الحليم تمتع بذكاء إعلامي كبير، فصادق محرري الصفحات الفنية ودفع لهم مرتبات شهرية فلم تغب أخباره عن أي عدد من مجلاتهم. ولكن ذكاءه خانه مرات، في نزاعه مع وردة فخسر تلحين بليغ بعدها، وكذلك مع فريد الأطرش، وغمزوا من أن عبد الوهاب استغله كثيرا في صراعات فنية كان يترفع هو عنها، وحتى فض جمال عبد الناصر العداء بين القمتين فطلب من عبد الوهاب أن يلحن لأم كلثوم فبدأ عهد جديد في مسيرة كوكب الشرق والأغنية العربية بـ" أنت عمري". كما نصر فريد في شم النسيم فأمر بإذاعة حفله على الهواء مباشرة، وتسجيل حفل حليم وإذاعته في اليوم التالي.

تلك هي علاقة الثقافة والفنون بالسياسة التي تنجب العمالقة، ولهذا قد لا يلد زمن الجدب العربي عندليبا آخر.

---

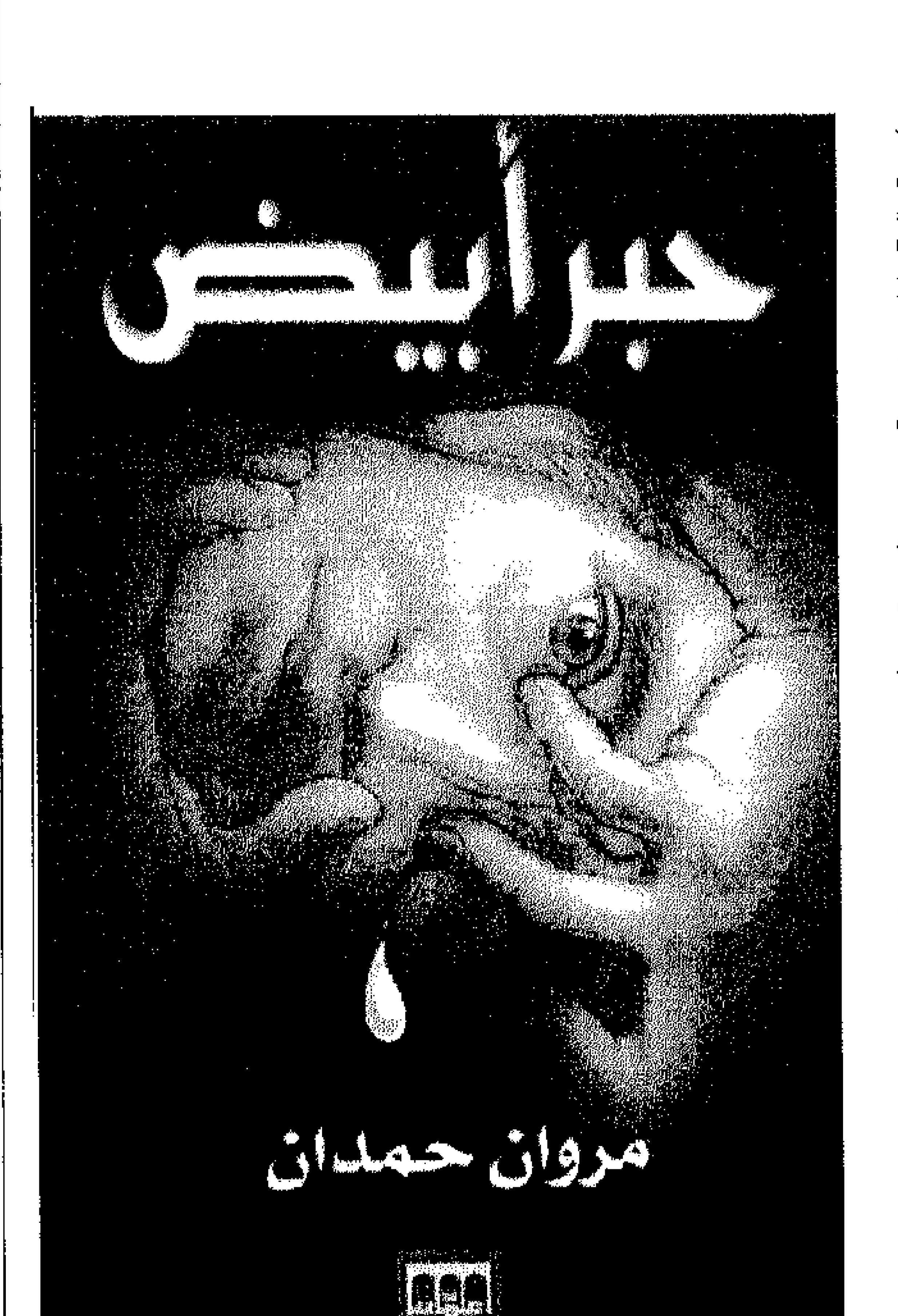
* روائية أردنية

# ديوان "حبر أبيض": الوقوف على شعرية اللون




**تتجه محاور البحث في العملية الشعرية لجهة اتصالها بالذات، وما يترتّب عليها من جهد ينضاف إلى المؤثرات، إلى تفويض الحواس مجتمعة بالكشف عن مدلولات اللغة، وما ينتج عنها من تقنيات خاضعة لقوة الإشارة، تلك الإشارة التي تؤسس للفعل الشعري المباغت.**

إن البعد الإضافي الذي تنحاز إليه الحواس، هو البعد الواقع بين المرئي وغير المرئي، وهو بعدٌ قابلٌ في مقتضى ما تتوصّل إليه التجربة الشعرية، للتحيّز لأكثر من صفة، قادرة على التشكّل وفق ما تتوصّل إليه الذات في مجرى تقلّباتها وانعكاسها على المحمول البدئي والمتغيّر في اللفظية التي تسعى الفعالية الشعرية لإظهارها أو الاقتران بها، من خلال إحداثها جملة من الانزياحات التي تظهر في محور الاشتغال على الذات كونها المحرّض الرئيس على حضور الحاضر، محور الاشتغال على الموروث بصفته المتطوّرة والقابلة للحياة، الدّال على قوة الماضي، ومحور التبادلية القائم على الانعكاسات من الذات إلى الجمعي ومن الجمعي إلى الذات.




وفي ضوء هذه المحاور سنلقي الضوء على جملة من المؤثرات التي ساهمت في إبراز البعد الحركي اللوني في ديوان "حبر أبيض" للشاعر مروان حمدان.

**مؤشر الواقع**

وما ينتج عنه من انفصال عن الماضي، وهو ما يترتب على الذات أن تعمل عليه في سياق التجربة الأولى، عبر فردية الدلالة وتشيّؤاتها

إن هذه القراءة للغة اللون في قصيدة حمدان توفّر لنا آليات عمل يمكن من خلالها أن نتواصل مع الفعالية الشعرية التي تتكوّن من (المفردات وألوانها) و(الجملة وإحالاتها) عبر وسيلة الاتصال بالذوات المتعددة التي تتشيّع لتعدد الألوان في محاولة لحصرها في الظلّ وانبثاقه من الأشعة فوق الشعرية.

"ماذا على الشاعر
لو رآها
تجرُّ خلفها ارتباكه
وتنحر المدى
على راحتها
كأجمل الطيور
ماذا عليه
لو رأى في ظلها
نرجسهُ
واشتعلت كشمعة الرؤى
دماه
ماذا عليه
غير أن يقول: آه"

إن حصر الدلالة اللونية في الظل، هو قوام هذا التشيّع الذي يسعى الشاعر لتحفيزه والاقتراب من مجاله، حيث يضعه مثل إشارة تستطرد في تحركاتها إلى القبض على جوهر المعنى، فهو منذ الإطلالة الأولى يرسم معالمه وفق شروط الحراك البصري، وينتقل معه إلى حيث تدور العملية الشعرية في أجلى صورها، فاسحاً المجال لتعدد الإشارات أن تأخذ موقعها في دائرته التي تقترب كثيراً من دائرة قوس قزح.

"امرأة
كاللون الرائع
يتماهى في اللوحة
يفضح ما يخفيه البرق
كأنّ اللون أبد"

لا تتعدى فكرة تحيّز اللون في العملية الشعرية التي يقودها الشاعر صور الواقع ومقوّماته، ولكنه في كلّ حركة دورانيّة، يبحث له عن مسوّغ للولوج في حضرة الواقع، لا من

كونه واقعاً معاشاً، ولكن من كونه واقعاً محمولاً على أثر المدلولات الماضي، الحاضر، المستقبل، في إطار الرؤية المحايدة التي تفرض على الحواس أن تقرأ عمق المدلولات.

"صباحاً

**المرآة توشوش أذن الحائط**

**ما بال الشاعر**

**يعتنق الدندنة المذبوحة**

**كلّ صباح.**

**ظهراً**

**في المرآة كلام مبحوح**

**هل يرتاح الشاعر**

**حين يكنّس في الدرب ملامحه**

**هل يرتاح.**

**عصراً ومساء**

**تتثاءب في المرآة شفاه الضوء**

**الشاعر يعتنق الرعشة**

**يتورط في العتمة والبرد**

**يراود أنثى المصباح.**

**ليلاً**

**لا شيء سوى مرآة ناعسة**

**تبكي "**

ويشكّل هذا الاتجاه المحايد الذي يلجأ إليه الشاعر لاستقراء جملة التحوّلات التي يمر بها اللون بنية فضائية تستمد توافقاتها من إعادة القراءة اللونية في كلّ الأزمنة "صباحاً، ظهراً، عصراً، ومساء" التي يحتاجها النصّ الشعري، للظهور على شاشة اللغة حيناً، وحيناً على شاشة الشكل المتوفر في الإحالات التركيبية.

وبعد أن يحيط الشاعر بهذه الإحالات الواقعية، وتستقيم له جملة المتغيّرات التي يقرأها تحت تأثير تحوّلات الظلّ، ينطلق إلى تعميق وتأصيل الذات في مقابل قراءتها للبنية الورائية للغة الألوان.

### مؤثر المتخيّل

وينسحب على مجموعة الرؤى المتصلة بالتجربة كونها الفاعل الرئيس للتجديد والمحرّك له في فضاء الذات المحمولة على المتغيّر، من هنا يستطرد الشاعر في تعميق البنية اللونية بتغليفها بالمعنى الجواني الذي ينعكس عن المرايا، وهو في حدود المدلول الطارد للخطاب الذهني، ليوفّر له أكثر من زاوية ظلّية إذا جاز التعبير، فتأتي الإشارة محمّلة بما وراء الواقع.

"**القديم**

**إشارات بلا لون**

**البحث عن التجربة يأتي من مشهدية المتخيّل، هذا المتخيّل الرمادي الذي لا يتّسع لفضاء اللون إلا إذا عبر أوردة الشاعر وتقمّصها، فالشاعر في أوعية النصّ الشعري هو المحرّك والقابض على جمر التحوّلات**

**ازدحام نسيانات**

**تنوس برمادها.**

**القديم**

**سلالة هواء**

**شارع لا يمتدّ إلى يدها"**

البحث عن التجربة إذن يأتي من مشهدية المتخيّل، هذا المتخيّل الرمادي الذي لا يتّسع لفضاء اللون إلا إذا عبر أوردة الشاعر وتقمّصها، فالشاعر في أوعية النصّ الشعري هو المحرّك والقابض على جمر التحوّلات، والشاعر في مقاومته لخضوع النصّ تحت تأثير مؤثر الواقع، يلجأ إلى رفض الألوان، ليس لأنها لا مدلول لها في الواقع، بل لأنها مفرغة من الدلالات في المتخيل، لذلك يعمل على إلغاء الصفة اللونية القديمة ومؤشراتها، ويخضعها لقانون التجربة، وهذا ما حمله عنوان الديوان "حبر أبيض"، فالحبر في كلّ مفرداته لا يتعدى اللون الأبيض في معطى الواقع.

"**رايتي**

**في احتفائي بيومي**

**يداها**

**كلما لوّحت**

**رنّ في معدني ورق**

**وانهمرت كثيفا**

**إلى آخري**

**آخر الاشتهاء**

**كأني أؤرّخ يومي**

**بفتنتها في البعيد"**

### مؤثر التخييل

ويضمّ في سياقه، الواقع والمتخيّل، وهي حالة متقدمة في التجربة في المعطى الدلالي للغة اللون، والذي لا يرى إلا بظله، في محاولة لإجراء صيغة توافقية بين المفردات وألوانها، والجملة وإحالاتها، بحيث تتقارب الهيئة، هيئة المفردة من الذات الفردية، مع الجملة واتصالها بالتعدد الجمعي.

"**الشرق يميلُ**

**إلى العتمة**

**فيما**

**يده**

**تغسل آثار الضوء**

**المتبقي**

**في لغة الشاعر"**

إنها لغة قادرة على اكتشاف وعي التمازج بين المضاف والمضاف إليه، المضاف، المرئي والقابل للولوج في حضرة المرآة والتي تشكّل في بعدها التخييلي "دواة الحبر" بما تبطنه من ألوان، والمضاف إليه، غير المرئي والقابل للانعكاس عن طاقة المرآة والتي تشكّل في بعدها التخييلي "الورق الأبيض" وما يحمل من مساحات قابلة للكتابة.

"**في القصيدة ما ينقل القلب**

**بعض التفاصيل عني**

**أنا الورقي**

**بحجم الكتابة**

**جريت عمراً من الارتباك**

**ويممت صوب الحديقة**

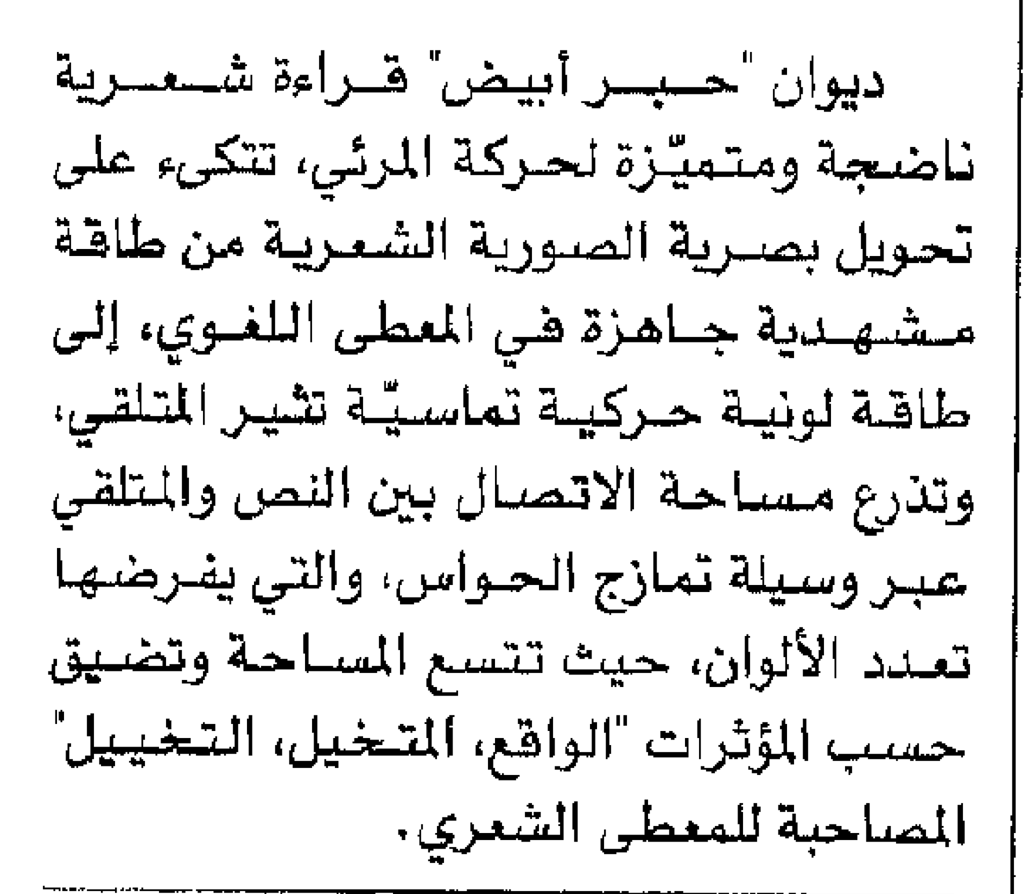
**لكنني لم أجد وردة واحدة**

**فتيممت بالريح**

**حتى انطفأت**

**وما زال في جسدي**

**ورق جاهز للكتابة"**



ديوان "حبر أبيض" قراءة شعرية ناضجة ومتميّزة لحركة المرئي، تتكىء على تحويل بصرية الصورية الشعرية من طاقة مشهدية جاهزة في المعطى اللغوي، إلى طاقة لونية حركية تماسيّة تثير المتلقي، وتذرع مساحة الاتصال بين النص والمتلقي عبر وسيلة تمازج الحواس، والتي يفرضها تعدد الألوان، حيث تتسع المساحة وتضيق حسب المؤثرات "الواقع، المتخيل، التخييل" المصاحبة للمعطى الشعري.

* شاعر أردني

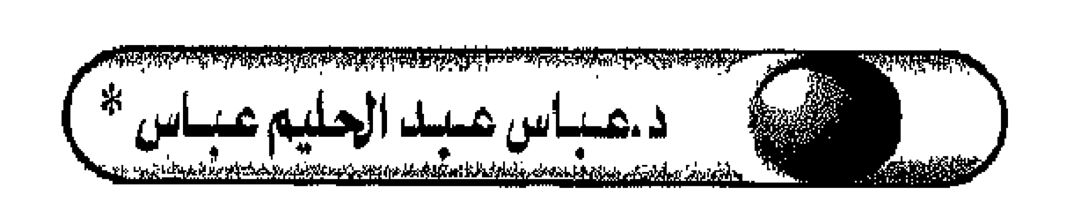
❖ "حبر أبيض" منشورات الدائرة الثقافية في أمانة عمان الكبرى ط١ ٢٠٠٤





حبر أبيض

# "إبحار بلا شطآن"
# سيرة هارون هاشم رشيد



د. عباس عبد الحليم عباس *

**صدر عن دار مجدلاوي بعمان (فصول من سيرة ذاتية) للشاعر الفلسطيني هارون هاشم رشيد ٢٠٠٤م، ويأتي هذا الإصدار حلقة في سلسلة مشروع نشر الإبداع الفلسطيني الذي ما تزال دار مجدلاوي تتابع حلقاته.**

وتأتي أهمية هذه السيرة من كونها تحكي فصول حياة أحد أبرز شعراء القضية الفلسطينية (هارون هاشم رشيد) المولود بحارة الزيتون في مدينة غزة، والذي عايش بواكير الصراع العربي الصهيوني منذ طفولته، حيث شهد أحداث ١٩٣٦م التي يقول في وصفه لها: كان الجنود البريطانيون عام ١٩٣٩ قد احتلوا مدرستي، المدرسة الأميرية "الهاشمية" فيما بعد، وسبب احتلالها أنها في موقع استراتيجي في الجانب الشرقي، فتتحكم في مدخل مدينة غزة. كنّا في الصف السادس، وكان من أساتذتنا، محمد برزق مربي الفصل، وإبراهيم حبيب والشيخ محمود سرداح، وصليبا الصايغ، وحنا فرح ونمر سابا. وذات يوم طلب منا مدرس اللغة العربية مربي الفصل محمد برزق، أن نكتب موضوع إنشاء عن الربيع، وطلب أن نسجل في رأس الصفحة التاريخ وعنوان الموضوع، والاسم.

وفي اليوم الثاني، عندما أخذ يعيد إلينا أوراقنا وينادينا بأسمائنا، توقف، فأثنى على ما كتبت، ولكنه اعترض على اسمي، وقال لي: عليك أن تستبدل اسمك، فمن أنت حتى تُسمى "هارون الرشيد".

وعندما حاورته، وقلت له: إن هذا اسمي في شهادة الميلاد، وواصلت كلامي قائلاً: إن عشرات من الطلبة يسمون بمحمد نهرني، وقال: إمّا أن تغير اسمك أو تُنقل إلى فصل غير الفصل الذي أربيه. ولم يعجب بمجادلتي وطلب مني أن أغادر الفصل. خرجت من الفصل وأنا أؤمن أنني أدافع عن قضية عادلة.

وتعج هذه الفصول بروح سردية شديدة التفصيل تكشف عن ذاكرة مزدحمة، وعن تفاصيل حياة شاعر وعلاقاته باللغة والأرض والحياة والناس، ففيما يخص اللغة يروي رشيد كيف كانت اللغة العربية أكثر ما يجتذبه من الدروس التي تلقاها في الصفوف الابتدائية، من الخامس حتى السادس، ولم يكن اهتمامه قط بما يحفظ من الشعر، بل عني بدروس الخط والإنشاء، وفي الصفين الخامس والسادس بدأ المدرسون يعودون تلاميذهم على المطالعة، فيوزعون عليهم في مطلع العام الدراسي مع الدفاتر والمساطر ودفاتر الرسم وكتب القراءة كتباً أخرى تجتذبهم أكثر من غيرها، وكانت في معظمها من تأليف كامل الكيلاني، أذكر منها "علي بابا والأربعين حرامي"، و"علي كوجا"، و "العرندس" وقصصاً أخرى مترجمة ومبسطة من الأدب الغربي، وجميعها أيضاً من إعداد كامل الكيلاني.

ويتابع الحديث عن دراسته: أمّا دروس الدين التي كان يدرسها الشيخ محمود سرداح، وهو رجل معمم، وبقفطان ووجه مستدير وعينان تشعان أبداً، بذلك الوهج المطمئن الألوف، كان يلقننا آيات من القرآن الكريم، وقصصاً من السيرة النبوية، وحكايا عن الخلفاء الراشدين.

وفي دروس التاريخ، كان يجتذبنا "حسن إبراهيم"، بما كان يختاره من التاريخ الإسلامي منذ أيام الرسول صلى الله عليه وسلم،

متدرجاً إلى عصر الخلفاء الراشدين، أبو بكر، وعمر وعثمان، وعلي، وما جرى من أحداث، وفتوحات تثير فينا الاعتزاز بما حققه أجدادنا من انتصارات على الروم والفرس.

وفي الصف الرابع، بدأت الأمور تتعقد عندما بدأنا ندرس اللغة الإنجليزية، من أول وهلة كرهتها، ولم أستطع استيعابها، وقد كنّا نتلقاها بأسلوب عقيم، يتركز على الحشو، والحفظ، وبالكاد كنتُ أحصل في نهاية السنة الدراسية على علامة النجاح، ظل ذلك حتى وصلت إلى الصف الخامس وانتقلت إلى الصف السادس، وكانت الأحداث تتسارع والاضطرابات تتلاحق، وكان الإنجليز سببها، مما زاد من كرهي للغة الإنجليزية.

وفيما يخص غزة والبحر يرصد لنا رشيد بعين الرسّام أو المصوّر مشاهد عرفت بها غزة وبحرها، وهو يروي لنا هذه المشاهد قائلاً: أما في أشهر إجازات المدارس الصيفية فقد كنّا ننصب خيمة على الشاطئ، شأننا شأن الكثيرين من أهل المدينة نقيم فيها، ويتولى الوالد أمر إمدادنا بما نحتاج، فيقوم من حين لآخر بالذهاب إلى المدينة وشراء ما نريد. وكثيراً ما كان يبكر الوالد فينزل إلى الشاطئ، ويعود إلينا بأنواع من السمك يشتريها من الصيادين الكثيرين الذين يمدون شباكهم ويصطادون عند الصباح، أو يعود إلينا بسلال من التين البحري أو العنب.

ومن أمتع اللحظات على الشاطئ مشهد الغروب، عندما تبدأ الشمس تنحدر نحو الغرب شيئاً فشيئاً، وأنا أرقبها، وقد جللت السماء بذلك اللون الأرجواني الفاتن ثم تستدير، وما أن تكمل استدارتها، وتبدو كقرص من الجمر، حتى تبدأ في عناق صفحة البحر، وشيئاً فشيئاً تنزل إليه، إلى أن يبتلعها، وتظلّ ذيولها من الأضواء تزين صفحة السماء، إلى أن يقبل الليل، فتطرز السماء بالنجوم، وفي الليلات المقمرة التي يكتمل فيها البدر تماماً، كان يحلو لي اللعب مع أصحابي حتى ساعة متأخرة من الليل.

كان يحلو لي عند النوم أن أترك طرّاحتي الممتدة في ساحة الخيمة، وأنام على رمال الشاطئ الدافئة.

عايشت البحر، ورافقت الصيادين، وجلست طويلاً إلى جوارهم وهم يعدون شباكهم، أو وهم يدفعون بمراكبهم إلى الماء أو يعودون محملين بما اصطادوا.

**في الصف الرابع، بدأت الأمور تتعقد عندما بدأنا ندرس اللغة الإنجليزية، من أول وهلة كرهتها، ولم أستطع استيعابها، وقد كنّا نتلقاها بأسلوب عقيم، يتركز على الحشو، والحفظ، وبالكاد كُنتُ أحصل في نهاية السنة الدراسية على علامة النجاح**

كانت تربط والدي أواصر مودّة وصداقة بالعائلات المقيمة عند البحر، كعائلات أبو حصيرة، وشملخ وغيرهم.

رمال غزة كانت نقية ناعمة ممتدة مدى البصر، كأجمل شواطئ الدنيا، عشت ما عشت، وما رأيت أجمل منها ولا أنقى.

لم يكن يعكر صفو ذلك الزمان، إلا ما تصلنا من أخبار عما يقوم به الإنجليز واليهود ضد أهلنا في يافا وحيفا والقدس.

وكان أكثر ما يؤذينا، قيام الجنود الإنجليز، من حين لآخر، باقتطاع أجزاء من الشاطئ، ومنعنا من الوصول إليها. وإقامة الأسلاك الشائكة عندها، لإحساسنا بأنهم يغتصبون أرضنا، ويتصرفون فيما لا يملكون.

وينتقل بنا هارون هاشم رشيد إلى أيام الدراسة في كلية غزة موضحا علاقته بالصحافة وكيف أصدر مجلة شهرية، تتناول مختارات الطلبة، أشرف على تحريرها مع بقية الزملاء في اللجنة الثقافية، وفي مقدمتهم، سعيد فلفل، يحيى برزق، يوسف شعث، بحري سكيك، ونهاد سباسي.

وكان العدد الأول مفاجأة للكلية يقول الكاتب- قمنا بتحريره، وقام يوسف شعث بكتابته، بخطه الجميل، الذي يكاد يتفوق على خط المطبعة، كما كان يوسف يشرف على الإخراج الفني، فيبدع في كتابة عناوين الكلمات والقصائد، ويعاونه نهاد السباسي، أحد أبرز رسامينا فيما بعد. وقد كانت "الناشئ" بأبوابها الثقافية، والعلمية، والفكاهية من علامات نشاطات الكلية .. ومن يومها اجتذبتني الصحافة.

وفي مقبل الأيام ظللت أمارسها كهواية لا احترافاً، مشاركاً في الصحف التي صدرت في غزة والتي منها:

"غزة"، "اللواء"، "العودة"، "الرقيب"، "الشرق"..

ورب ضارة نافعة، فالمنعرج الصعب، حل وثاقي الذي كان يقيدني في المدرسة الأميرية، ليطلق يدي في كلية غزة، ويضع قدمي على طريق الحرية التي أعشقها.

في الصفوف الثانوية بالكلية، أعجبت بمدرس مادة التاريخ "مُنح خوري"، وهو شاعر رقيق عذب، قامت بيني وبينه كعادتي مع محبي اللغة العربية علاقة حميمة، وما أزال أذكر قوله الرائع عن المعلم:

**أنا المعلمُ يا ليلى ولو جَهِلت**
**سجيةٌ منكِ معناهُ ومبناهُ**
**لو أنصفَ الدهرُ يا ليلى لأنعلَني**
**جِباهَ قومٍ على أُستاذِهِمْ تاهوا**

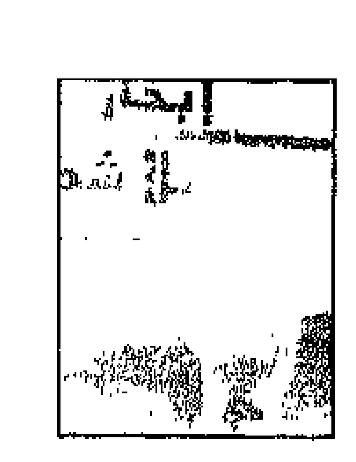
وفي تضاعيف ذلك كله يروي لنا الشاعر علاقة غريبة بينه وبين أحد الرهبان في دير اللاتين حيث بدأ الراهب من حين لآخر، يتقرب إلي ويحاورني، ويقلب الكتب التي أطالعها، وقد جلس إليّ يوماً يتسمع إلى قراءتي في كتاب "المشوق"، قلب الراهب الكتاب، واستمع إليّ فأعجب بقراءتي ونبرتي وتوسم فيّ شيئاً، فشجعني ووعدني بأن يزودني بالمزيد من ذلك.

عني الراهب بي، بدأ يفتح لي دروب المعرفة واسعة أمامي، وبدأت آلفه وآنس لجلساته، وأتردد عليه أكثر أيام الجمع والآحاد من كل أسبوع، يومي إجازتي المدرسية.

توطدت العلاقة الحميمة بيننا، اتخذت من الرجل أباً روحياً لي، وأخذت أردد، كما يردد أبناء الطائفة، "أبونا" وأخذت العلاقة تتوطد مع الزمن، وكلما كبرت ازداد ترددي على الدير، فأول ما أتوجه إلى الأرجوحة لأخذ مكاني، تتلاعب بي الريح ذهاباً وإياباً، حتى إذا تعبت آوي إلى تكعيبة الياسمين أذاكر دروسي. والأب سليمان، غارق في كتاب أمامه يقرأ صامتاً، ويتوقف من حين لآخر، فيرسم الصليب على صدره، ويركع على ركبتيه، ويتمتم، ثم يعاود جلسته.

دخلت يوماً، فلم أجد راهبي في مكانه، ووجدت باب المبنى مفتوحاً، ترقبته طويلاً، فلم ينزل كعادته إلى كرسيه وكتابه، علمت من "سعدالله" أنه في فراشه، أقعدته وعكة برد طارئة، اصطحبت "سعدالله" وصعدنا لزيارته، أخذتني رهبة الممر، الذي طالما

سيرة هارون هاشم رشيد



تقت إلى اقتحامه، والتعرف إلى عالمه، هالتني القاعة الداكنة المترامية، وشدتني مجموعات اللوحات التي تحمل صور السيد المسيح مصلوباً، أو عالقاً بصدر مريم، أو راكباً حماراً أمام أمه، يقوده شيخ كبير، صعدت إلى الدور الأعلى، الذي لم يكن يسمح لأحد من الطائفة دخوله، لأنه عالم الراهب الخاص، ودنياه التي يحرص على التفرد بها، الدور الثاني، أكثر إيناساً من الدور الأول، إذ أن ضوء الشمس يتدافع من النوافذ الكثيرة، في غرفة إلى يسار الممر بسيطة الأثاث، تسجى الراهب متدثراً بغطاء رأسه من الصوف كالح اللون، عملت فيه السنون عملها، وتركت بصماتها عليه، يسند رأسه إلى مخدة نظيفة رغم قدمها، وإلى جانب السرير كرسي واحد من الخشب الأحمر، أشار الراهب إليّ لآخذ مكاني إلى جانبه، وظل سعد الله واقفاً.

سألني يومها عن حالي في حنو، وأسعده أن يجد من يسأل عنه، وبش وجهه، وعاودته نضارة كالحة، متمازجة بين الاصفرار والاحمرار، وكانت عيناه، تدمعان بشكل متواصل، وكان من حين إلى آخر، يسحب من تحت الوسادة منديلاً عريضاً، يدفعه إلى أنفه فيتمخط بصوت عال، ثم يعيده إلى مكانه.

سألني عن دروسي، وعما وصل إليه "سعدالله" من كتاب القراءة، ولم تطل جلستنا، إذ شعرت برغبة الأب للنوم، فودعته، وغادرت الغرفة مع صاحبي.

وكذلك توطدت علاقة الشاعر بعدد كبير من شعراء العرب القدماء وقصائدهم، قائلاً في ذلك: ومن القصائد التي أعجبتني وحفظتها، وما زلت أحفظ الكثير منها، تلك القصيدة التي كانت مقررة علينا في الصفوف الثانوية لشاعر سافر لطلب الرزق. فكتبها بعد أن فشل، ويقال أنها وجدت تحت رأسه في غرفته بالخان الذي مات فيه. ومنها:

**لا تعذليه فإن العذل يولعه**

**قد قُلتِ حقاً ولكن ليسَ يسمعُهُ**

**جاوزت في نصحه حداً أضرّ به**

**من حيثُ قدرت أن النُصح ينفعه**

**فاستعملي الرفق في تأنيبه بدلاً**

**من عنفه فهو مُضنى القلب مُوجَعُهُ**

**أستودع الله في بغداد لي قمراً**

**بالكَرْخ مِن فلك الأزرار مَطلَعُهُ**

**ودّعته وبودّي لو يُودّعني**

**صَفْوُ الحياةِ وأني لا أودّعهُ**

**وكمْ تشبثَ بي يوم الرحيل ضُحىً**

**وأدمعي مُستهلاتٍ وأدمعه**

**أعطيت ملكاً فلم أُحسِن سياستهُ**

**وكلُ من لا يسوس الملك يخلعه**

أما الشاعر الذي ظل يرافقه طوال عمره من شعراء الأندلس بمأساته، وحكايته الحزينة، وانتقاله من السلطة وقمتها إلى أعماق السجن في "أغمات" بالمغرب، فهو الملك الشاعر الفارس، المعتمد بن عبّاد، ظل يردد له:

**قالوا الخضوع سياسة**

**فليبدُ منكَ لهم خضوع**

**وألذّ من طعم الخضوع**

**على فمي السُمُّ النّقيع**

**إن يُسلم القومُ العدى**

**مُلكي وتُسلمني الجُموع**

**فالقلبُ بينَ ضلوعه**

**هيهات تُسلمه الضُلوع**

أو قصيدته الحزينة، إذ هو في السجن ينظر إلى بناته الحزينات:

**ترى بناتكَ في الأطمارِ بالية**

**أثوابهن حسيراتٍ مكاسيرا**

ولابد للشأن السياسي أن يحول مسار هذه السيرة تحويلاً كاملاً، كيف لا وهو شاعر وطن وقضية، ففي عام ١٩٤٧، عام التقسيم الظالم تحول وطننا فلسطين إلى جحيم كما يوم القيامة، وهنا يروي الشاعر تفاصيل الرعب والفزع، فما كان يمرّ يوم دون أن نسمع أو نقرأ عن إطلاق الرصاص، وتفجير القنابل، ومهاجمة أماكن التجمع، ودور السينما، ومواقف الباصات، وأسواق الخضار في يافا وحيفا وصفد وطبريا وبيسان.

> **الشاعر الذي ظل يرافقه طوال عمره من شعراء الأندلس بمأساته، وحكايته الحزينة، وانتقاله من السلطة وقمتها إلى أعماق السجن في "أغمات" بالمغرب، فهو الملك الشاعر الفارس، المعتمد بن عبّاد،**

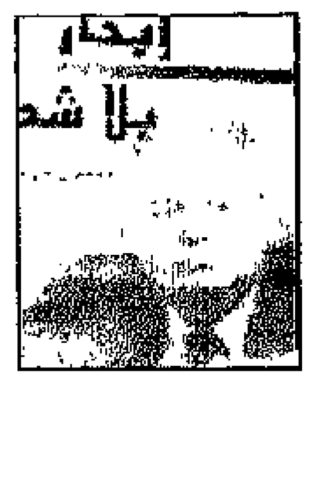
إن الوحش الذي ربّته بريطانيا تسمّن وطالت أنيابه. فهو لا يكتفي بترويع العرب، أهل البلاد الشرعيين، بل أخذت ضربات العصابات اليهودية تتلاحق ضد الضباط والجنود البريطانيين، مستهدفة إذلالاً لبريطانيا وتمريغ وجهها في الوحل. جنود يُقتلون، وضباط يُعلقون في جذوع الأشجار، وآخرون يُخطفون. ولا تختلف شهادة هارون هاشم رشيد في هذا الصدد عن شهادات كل الذين عايشوا دور الإنجليز في تعزيز الوحشية الصهيونية، اللهم الا في روح السد الشعرية التي لا تغفل عناصر الجمال الأدبي وقيمه التعبيرية.

رغم ذلك كله، فكما يتغاضى مربي الطفل المدلل عن أخطائه كانت بريطانيا تواصل تواطؤها، فتسلّم الأماكن التي تخليها لعصابات اليهود، وتزويدهم بالأسلحة والذخيرة، وينضم إليهم جنود وضباط يقاتلون معهم، ويقضون لياليهم الحمراء في تل أبيب، وناتانيا والكوبتسات.

وكم كان عجيباً أن نفاجأ وسط هذا الجو المفعم بالإرهاب، وتصاعد عمليات الاعتداءات اليهودية، بالمندوب السامي السير "آلن جوردان كوتنغهام" آخر مندوب سامي على فلسطين، يذيع إنذاراً للعرب واليهود ضد الهجمات المسلحة، يساوي فيه بين الظالم والمظلوم، وبدلاً من أن يصدر أوامره لقواته بأن تتحرك للحفاظ على الأمن وحماية البلاد حتى موعد انسحابها، يقوم بإصدار تعليماته بسحب هذه القوات، إلى مناطق آمنة يحميها ويحيطها بالأسلاك الشائكة، ويحصنها بالمدافع الرشاشة، متجاهلاً واجباته والتزاماته الدولية تجاه شعب ما زال تحت الانتداب.

لقد تركت بريطانيا البلاد تعمّها الفوضى، ويُفتقد الأمن، وتُعطل المصالح، وتقطع خطوط الكهرباء وتخرب أنابيب المياه، وتتوقف الخدمات البريدية والبرقية، وتعطل الدراسة، ويخيم على البلاد كلها شلل تام.

وفي ليلة الخامس عشر من آيار ١٩٤٨، وأخبار الفزع والانكسار، تتلاحق، يروي الكاتب: كنا مع الآلاف التي حملتها رياح التشرد، ودفعت بها أعاصير الإرهاب، وهي في ذروة أساها، كنّا نقضي الليل ساهرين نتسقط الأخبار من الإذاعات، وقد تحرك في أعماقنا الأمل في الغوث والنجدة، بعد



أن أعلن "محمود النقراشي باشا" رئيس وزراء مصر من مقعده في البرلمان الحرب على الدولة اليهودية، فالليلة.. يزحف جيش مصر كبرى الدول العربية، في طريقه إلينا ليأخذ بيدنا، ويشد أزرنا ويقف إلى جوارنا في مواجهة العصابات الصهيونية الكريهة التي تهدد وجودنا. مع شروق شمس يوم الخامس عشر من أيار، كانت الجماهير تتدفق إلى مدخل مدينة غزة، عند العمدان، كأنما تستلهم منها ذلك التاريخ الخالد، والصفحة المجيدة لجيش مصر، يوم دحر عند العمدان في ذلك المكان، جيوش التتار، وردها على أعقابها، تجرجر أذيال الهزيمة.

لوددت يومها أن أناديهم من مرقدهم، أولئك الأمراء القادة الراقدين تحت التراب، ليكونوا اليوم في استقبال الفوارس القادمين، لدحر الأعداء وتحرير التراب وحماية المقدسات، كما فعلوا.

مرّ النهار طويلاً في انتظار وصول طلائع الجيش المصري، بدأت الشمس تميل إلى الغروب، لحظة أيقظتني من سرحتي هتافات الجماهير وزغاريد النساء، وعلو التكبيرات، لأرى المقدمة الزاحفة من سيارات الجيب، وراكبي الدراجات النارية، ثم ناقلات الجنود الضخمة، وقد أخذ الجنود أماكنهم فيها وبنادقهم في أيديهم، والسيارات تجر وراءها المدافع الكبيرة، التي لم نرها قط، شعرت بالزهو وأنا أرى جيشاً عربياً مسلحاً قوياً، يزحف للنجدة، وإنقاذ الوطن.

هجم الرجال والنساء بطريقة عفوية، وأخذوا يعانقون الجنود ويقبلونهم، والزغاريد تلعلع في السماء.

وفي واقع الأمر يرى قارئ هذه الفصول من سيرة الشاعر رشيد أنها وثائق تاريخية مهمة تكتب بيد إنسان عاشها لحظة بلحظة، وعبّر عنها ثانية بثانية، ولا سيما جانبها المأساوي الذي عاناه الشاعر بكل تفصيلاته ومن ذلك قوله: فاجأنا شتاء عام ١٩٥٠، إذ جاء شتاءً قاسياً، داهم المخيمات والمعسكرات، فطارت الخيام، وزحفت السيول، وجرفت أشياء اللاجئين وشردتهم من جديد.

وتدفقت المياه تقتحم بيوت اللّبن (الطين) التي أقامتها الوكالة في النصيرات، لتحدث مأساة محزنة، هزتني، فكتبت قصيدة بعنوان (أين المفر؟)، نشرت في مجلة الإذاعة المصرية بالقاهرة.

**هتف الموتُ وهو نابٌ وظفر**

**تركت بريطانيا البلاد تعمّها الفوضى، ويُفتقد الأمن، وتُعطل المصالح، وتقطع خطوط الكهرباء وتخرب أنابيب المياه، وتتوقف الخدمات البريدية والبرقية، وتعطل الدراسة، ويخيم على البلاد كلها شلل تام.**

**لا مفرٌ من قبضتي لا مفرُ**
**وعوَتْ تصرخ الرّياحُ وهبّت**
**عاصفاتٌ جموحةٌ لا تقرُ**
**والسماء اختفت فلم يبق إلا**
**سحبٌ ترسل الوعيدَ وتنذر**
**رُبّ أم حنتٌ على طفلها البكر**
**وضمته وهو خوفٌ وذعر**
**ألصقته بصدرها خشية الموت**
**وهل يدفع المنية صدر**
**ويتيم قضى أبوه شهيداً**
**فإذا بيتها المهدم قبر**
**وفتاة مكلومة القلب تبكي**
**فقدَ خِدرٍ وما حواه الخِدرُ**

ومع حلقات الصراع المستمر مع الصهاينة، إلى تدخل الجيش المصري إلى تقلب الشاعر بعدة وظائف تصل بنا السيرة إلى القاهرة، حيث دفعت الرياح العاتية بشاعرنا مرة أخرى عام ١٩٦٧ إلى القاهرة وها هو يروي تفاصيل ذلك:.. وفي يوم إذ أنا أجلس ممثلاً لفلسطين في إحدى لجان جامعة الدول العربية بمبنى الجامعة في ميدان التحرير، يقبل علي شاب وسيم أنيق، ممشوق القوام، وضاح الجبين، تاركاً مكانه وراء لافتة الجمهورية اللبنانية، ويقدم نفسه، إنه ابن صلاح الأسير، وابن سهام رفقي، فآخذه إليّ كأنما أحتضن فيه الصديق العزيز الذي مضى وتطفر دمعة تتدحرج ساخنة على خدي، ويحترم لحظة حزني، ويعود إلى مكانه.. على وعد بأن نلتقي. وفي اليوم التالي، وفي قاعة الاجتماعات يقبل عليّ، ليبلغني دعوة والدته، التي اعتزلت الغناء من زمن، إلى العشاء في منزلها بالزمالك هي.. هي، لم تفعل السنون بها شيئاً، قوامها الفارع، وابتسامتها العريضة، وعيناها اللامعتان وشعرها الطويل المتهدل على الأكتاف، كما موج الليل.

أقبلت تتلفع بعباءتها، مصرة على الاحتفاظ بها، بعد أن توقفت عن إطلاقها صوتاً ولحناً، ونغماً، وغناءً، ما زالت على أكتافها ذكرى لزمان مضى "أم العباية".

بدأ الحنين يشتعل إلى غزة، رغم ما أغرقت نفسي فيه من عمل يومي دؤوب، فكتبت أول قصيدة في القاهرة، شوقاً إلى دارنا في حارة الزيتون:

**يا دارنا في حارة الزيتون**
**يا دارنا يا بهجة العيون**
**يا مُلتقى، الكنار بالحسُّون**
**فوق غصون اللوز والليمون**
**كيف تراك خبريني**
**بعد سقوط البلد الحصين**
**يا دارنا ما انطبقت جفوني**
**إلا وكنت.. أنتِ في عيوني**

ويلجأ الشاعر إلى الكتابة، كلما هزه الحنين أو شدته الذكريات:.. وكثيراً ما كنت أركن إلى الأحلام اللذيذة، فأرى الحرية تعود إلى غزة بخطوات متئدة، كما عادت إلى بور سعيد والعريش فأتمنى أن تكون لي أجنحة، لآتيها كما الطير الخاطف، ليحط قلبي على ترابها الطهور، نافضاً عنه رحلة الخوف والعذاب.. أجلس، متمنياً، أن أجيء غزّة لأجعل تُرابها ذهباً إبريزاً، وأدور في أنحائها، وآتي قبور الأجداد والآباء، أقرأ عندها الفاتحة وأترحم على سكانها.

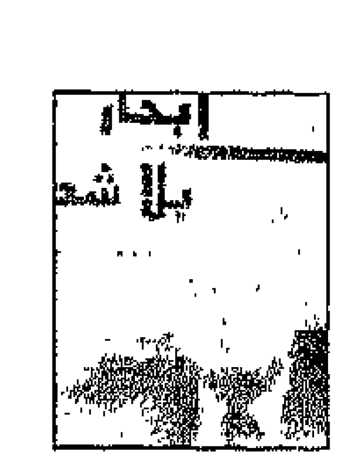
عدت إلى غزة أواخر شهر مارس / آذار عام ١٩٥٧ كما الطفل التائه، الذي يعود إلى صدر أمه، بعد يأس من اللقاء.

عند إلى من أرضعتني حليب الحب، والصدق والوطنية، الكرم والمروءة.. غزة، أجمل الصبايا اللاتي أحببت وأحلاهن.

أية قوة خارقة تسكن هذه المدينة الكنعانية: فما أسرع أن تنهض من جديد، تتحدى الفناء، كأقوى ما تكون.

ها أنا في مكتبي مرة أخرى، أية مشاعر تتملكني، وأية ثقة بالنفس، هذا الشيء الغريب الذي يسكنني منذ الطفولة نحو هذه المدينة، وما تمثله لي من انتماء، ووجود

**سيرة هارون هاشم رشيد***



جعلني أبحر في عوالمها وتاريخها، هذا التاريخ الثري، المليء بالإشراق والتنوير، حتى في أكثر العصور إظلاماً.

ما حبة رمل من ترابها إلا ولها عندي التقديس والإجلال والمهابة، لثقتي بأن دماء طهورة قد جبلتها عبر الدهور، والأعوام.

حرصت من اللحظات الأولى لوصولي إلى مدينتي أن أبحث، وأتابع ما قاست، وما عانت أثناء الاحتلال البغيض. بدأت أسجل المأساة، أبحث عن ضحاياها، أسجل لهم بأصواتهم، وأسمع حكاياهم، وأتابع ما أصابهم لتظل الذاكرة حيّة، وحتى لا ننسى.

وفي مرحلة الكويت ينتقل بنا الشاعر للحديث عن علاقاته بعدد من رموز الحركة الأدبية والثقافية، فهناك التقى مع الشاعرين الفلسطينيين، عبدالكريم الكرمي ورامز فاخرة في فيلا "بصليبخات" ويقول: كانت فرحة غالية، أن أعيش لأيام مع الشاعر الفلسطيني الكبير، عبدالكريم الكرمي، أبو سلمى فأتعرف إليه عن قرب، وآنس به، شخصية مرحة، حاضر البديهة والنكتة، وطني إلى أبعد حدود الالتزام، قومي إنساني، كما حظيت في الزيارة الأولى للكويت، بحنو أخوي من الفلسطينيين العاملين فيها، ودعيت إلى بيوتهم لسهرات وجلسات ومناقشات، وأذكر أن أخاً من غزة من أسرة أبو رمضان، أصر على أن يقيم لي في منزله ليلة فيروزية، اعتزازاً بما غنت فيروز لشاعر من غزة، فإذا داره قد غرقت في أضواء خافتة، والتزم الجميع بالصمت، وظلت فيروز تصدح بأغاني الخمسينيات التي ما زالت على قدمها حتى اليوم من أروع ما غنت فيروز، تزيدها الأيام جدة، ونقاء، وصفاء.

في زيارتي تلك كان الجواهري بين الشعراء العرب الذين يشاركون في المهرجان، وقد شدتني إليه أبياته الشعرية عندما زار يافا، والتي استهل بها كلمته في المهرجان الشعري:

**بيافا يوم حطّ بنا الركاب**

**تَمطّر عارضٌ، ودجا سحاب**

**وقفت موزع النَظرات فيه**

**لطرفي في مغانيها انسياب**

**فلسطين ونعمَ الأم هذي**

**بناتك كلُها خودٌ كعابُ**

**فيا داري إذا ضاقت ديار**

**ويا صحبي إذا ملّ الصحاب**

**ثقوا أنّا توحدنا همومٌ**

**مشاركة، ويجمعنا مُصاب**

**فمن أهلي إلى أهلي رجوع**

**وعنْ وطني إلى وطني إيابُ**

> **حرصت من اللحظات الأولى لوصولي إلى مدينتي أن أبحث، وأتابع ما قاست، وما عانت أثناء الاحتلال البغيض. بدأت أسجل المأساة، أبحث عن ضحاياها، أسجل لهم بأصواتهم، وأسمع حكاياهم، وأتابع ما أصابهم**

حرصت على زيارته في مقر إقامته، واستمعت إليه، وحوله العديد من المريدين، ومن أن أفضيت له عن هويتي حتى أخذ شعره يتدفق وذكرياته عن فلسطين تتوالى.

ومن الكويت إلى دمشق إلى زيارات وفود العالم ومناصرتها للشعب الفلسطيني تصل بنا السيرة إلى أحداث ١٩٦٧ لتبدأ رحلة اخرى من غزة إلى عمان إلى القاهرة.

التقيت لأول مرة في عمان بأبناء عمي رشدي، الذين لجأوا إليها من بئر السبع عام ١٩٤٨، ولم أكن قد لقيتهم منذ النكبة، كان لقاءاً حاراً وحزيناً ودامعاً نكأ الجراح، وأيقظ الآلام.

رحبت بي السفارة المصرية في عمان، وأصدرت لي وثيقة سفر جديدة، وهيأت لي وسيلة السفر إلى القاهرة، لأحط في مطارها، كأنما أحط في غزة.

في مطار القاهرة استقبلني أخي علي. كان آنذاك المدير العام لإذاعة صوت فلسطين، صوت منظمة التحرير الفلسطينية.

في الطريق والسيارة متوجهة من المطار إلى حي المهندسين، حيث بيته، صدر مني تساؤل عن المدة التي يمكن أن أقضيها في القاهرة، وفق تطلعاته، وما لديه من معلومات حول التحركات السياسية، التي كانت جارية، ذلك الزمن. جاء صوته الحزين: "أخشى أن تكون إقامة دائمة". فزعت لحظتها، وأنا المشحون بالأمل، المتطلع إلى عودة سريعة إلى غزة.. ما كنت أدري.. أنني أبدأ مرحلة جديدة من العمر، وأدخل منعطفاً آخر في مسار النضال من أجل فلسطين، وقضيتها المقدسة.

ينطلق مذياع السيارة، ويأتي صوت "غازي الشرقاوي" وهو ينشد قصيدتي:

**أنا لن أعيش مشرّدا**

**أنا لن أظل مُقيّدا**

**أنا لي غدُ وغدا**

**سأزحف ثائراً متمرّدا**

**أنا لن أخاف من العواصف**

**وهي تجتاح المدى**

**ومن الأعاصير التي**

**ترمي دماراً أسودا**

**أنا لاجئ داري هناك**

**وكرمتي والمنتدى**

هذه القصيدة التي حملتني على أجنحتها لأسكن آلاف القلوب في الوطن العربي الكبير، إذ هي لسنوات طوال، طوال، مقررة على الطلبة في أقطاره.

**هذه هي القاهرة..**

**وهذا أنا في عامي الأربعين من العمر، أبدأ مرة أخرى من الصفر.**

**أبدأ من جديد مساراً آخر على طريق العمر.**

**من أجل الوطن الذي أحب..**

**من أجل فلسطين..**

هذه هي أبرز محطات وأحداث سيرة أربعينية شكلت فصولا مهمة في حياة احد ابرز رموز الشعر المقاوم وشعرنا العربي الحديث عموما، لقد لفت نظري في هذه السيرة تلك اللغة المشحونة بالتفاصيل، والشاعرية التي ارتقت باللغة دون أن يكون ذلك على حساب الوقائع والحقيقة، بحيث غدت وعاء لتاريخ حياة إنسان، وبشر آخرين..وأمكنة..وأزمنة تعج بالحياة والأحداث.

ولعل هذه السيرة بما فيها من نفس سردي روائي قد شكلت البذرة الأولى لروايته الأولى «راشيل كوري...حمامة اولمبيا» الصادرة عن دار مجدلاوي للنشر ٢٠٠٥. ونحن الان بانتظار بقية فصول (إبحار بلا شطان) لتكتمل السيرة، ونقف على المزيد من حياة هارون هاشم رشيد هذا الرمز الثقافي العربي الكبير.

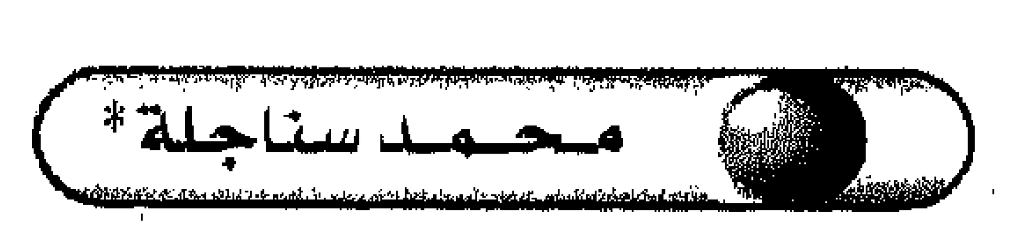
---

* أكاديمي وباحث أردني









محمد سناجلة*

# تشا.. تشا...

يبدوان كشخصيتين من عالم سبيس تون، مجرد رسم كرتوني بعينين لامعتين تسطعان بشيطنة تذكرانك بالقط الذكي توم وهو يخطط لاصطياد الفأر جيري بألف حيلة وطريقة.

لكننا نعرف ونحن نشاهد فيلم الكرتون ان هذا مجرد فيلم من خيال لا أكثر.

الأمر هنا مختلف تماما وحقيقي إلى درجة الرعب، إنهما تشا تشا وشقيقه جينغ جينغ، وهما لا يحاولان اصطياد الفئران هذه المرة بل البشر، وقد يصل الأمر إلى حد ايداعهما السجن لسنوات طويلة ، وربما التعذيب والموت.

فقد اخترعت العبقرية الصينية او لنقل عبقرية النظام الشمولي في الصين هاتين الشخصيتين الافتراضيتين ليكونا بمنزلة شرطيين رقميين يتجولان في عالم الانترنت ويشكلا رقابة صارمة على كل ما يدور فيها، وبالذات ما يتعلق بالشأن الصيني على وجه أكثر دقة.

إنها الشرطة الرقمية بلا أقنعة، والهدف فرض رقابة صارمة على مواقع الشبكة العنكبوتية في بلد يبلغ عدد سكانه أكثر من مليار نسمة.

من يجرؤ على عد النسمات على البشر!

إن الأمر خطير جدا ومرعب، فمنذ أن وجدت شبكة الإنترنت غدت متنفسا حقيقيا لملايين بل مليارات البشر المتعطشين للحرية والهاربين من قيد الانظمة الشمولية وقوانينها الصارمة.

الإنترنت حرية قبل وبعد كل شيء، ورغم كل ما يشوب هذه الشبكة من سلبيات، وما يقال عنها من أقاويل حول تخريب العادات والتقاليد والنظام القيمي السائد منذ مئات السنين، فإنها لم تفعل أكثر من جعل البشر أكثر قربا من بعضهم البعض، وأكثر معرفة وعلما، وأكثر انسانية.

ملايين من قصص الحب التي تنشأ كل يوم على الشبكة، وملايين من الصداقات الحقيقية بين أناس ما كان لهم أن يلتقوا، ويخترقوا عامل المسافة لولا هذه الخطوط السحرية للشبكة التي تسمى ظلما بالعنكبوتية.

وما لا يعد ولا يحصى من المعارف والعلوم تنتقل في كل لحظة بين بني البشر، بدءا من كيف تتعلم الأبجدية، وليس انتهاء بكيف تصنع صاروخا عابرا للقارات.

وإذا كان هناك من مشاكل وسلبيات للشبكة... للحرية، فلنتذكر القول الشهير: إن الحل لكل مشاكل الحرية هو المزيد من الحرية.

وفي الحقيقة فقد غدت شبكة الإنترنت بما تتيحه من حرية لا يحدها مدى، رعبا لكل الايدولوجيات المغلقة التي تنظر للعالم من زاوية واحدة فقط.

وقد جرت محاولات كثيرة للسيطرة على الشبكة واحكام الرقابة عليها، ولكنها جميعا لم تستطع الحد من قدراتها، ولا مصادرة حلم الانسان بالتحرر من ربقة مستعبديه.

ولعل أشهر الأنظمة التي ما زالت تستخدم في الرقابة حتى الان ما يعرف بـ"حائط النار" أو جهاز التحكم المعروف بـ"البروكسي" ويتم ذلك من خلال اجبار المتعاملين مع الشبكة على المرور عبر فلاتر البروكسي قبل الوصول للإنترنت.

هذا إضافة إلى وجود قاعدة بيانات ضخمة بأسماء المواقع الممنوعة التي يتم تحديثها بشكل مستمر ودائم، فضلا عن وجود برامج حجب مركزية تشكل كلها ترسانة الرقابة الإلكترونية.

وهذا النظام معمول به في أغلب دول العالم التي تتعمد فرض رقابة على الشبكة بما فيها معظم الدول العربية، يستثنى من ذلك كل من الأردن ومصر والمغرب التي لا تفرض أية رقابة مهما كانت على الشبكة، وهي الوحيدة في الدول العربية التي لا تراقب استخدام الإنترنت، وهذا يحسب لها في ظل الرقابة التي تمارسها بقية الدول العربية.

وقد أثبتت الدراسات العلمية عدم جدوى هذه الطريقة على المحترفين القادرين على اختراق هذا النظام، حتى غدا من الممكن القول "عصيان الشبكة على الرقابة".

وقد بقي الأمر كذلك حتى فاجأتنا وكالات الأنباء مؤخرا عن النظام الصيني الجديد وشرطته الإلكترونية.

تشا تشا وجينغ جينغ- استنبط هذان الإسمان من الأحرف الصينية التي تعني كلمة شرطة- قادران على التجسس على أي موقع، وبالذات غرف الحوار والمنتديات، وتسجيل كل ما تتفوه به ثم يقدمان تقريرهما إلى السلطات المختصة ، وقد نجحا حتى الان في ايداع المئات السجن، وتحويل عشرات الحالات إلى المحاكم، وكلها قضايا تتعلق بحرية الرأي والتعبير.

ويعمل جينغ جينغ وتشا تشا بالظهور كشخصيتين إعلانيتين قابلتين للحركة على مواقع إلكترونية صينية، وكمستخدمين لنظام الرسائل الفورية، حيث يجوب الثنائي الكرتوني مستطلعا المواقع الإلكترونية للأخبار والحوارات، لإخافة أي شخص ربما يغريه استخدام الهوية المجهولة لخرق قوانين الصين.

ويبدو هذا النظام حتى الان عصيا على الاختراق، بل تفكر امريكا في استخدامه ضد شركة جوجل بعد أن رفضت اشراك الحكومة الاميركية في معلومات حول محرك البحث التابع لها، وهناك العديد من الدول التي تفكر في استخدامه!

وبعد ، ان الحرية مقدسة وليس هناك من نظام غير قابل للاختراق، وقد بدأ ثوار الشبكة (الهاكرز) منذ الآن في البحث عن حلول لاختراق وتدمير هذا النظام، وسيتمكنون من ذلك، فالإنترنت لنا نحن المستضعفين في الارض، وليست هناك من قوة قادرة على سلبنا حلمنا بالحرية.

---

* روائي أردني
sanajleh@yahoo.com

# ٢٥٠ عاما على وفاته

# موتزارت يصيب العالم بلوثة الموسيقى




**مع بداية هذا العام الذي حمل اسم "عام موتزارت" ظهر في الصحافة الغربية العديد من المقالات التي تقلل من شأن أسطورة العبقرية الموسيقية الكلاسيكية النمساوية فولفانغ أماديوس موتزارت (١٧٥٦، سالزبورغ-١٧٩١، فيينا) فيما يتعلق بالضغائن التي حاكها موسيقيون نافذون في بلاط إمبراطور النمسا ضده موهبته الشابة والاستثنائية وغزيرة الانتاج في التأليف والعزف الموسيقيين، هو الذي قضى شاباً في الخامسة والثلاثين ووري جثمانه في قبر لم يحمل اسمه، وظلّ القبر ضائعا حتى الآن على الرغم من وجود شائعات كان يجري تداولها عن العثور على جثته وإخضاعها لتحاليل وفحوصات طبية أثبتت جميعا عكس ما يتمنى النمساويون هؤلاء شديدو الفخر به من فرط ما أن موسيقاه ملهمة ولا تزال شديدة التأثير. وربما ليس أدل على ذلك من عدد المهرجانات الموسيقية التي تحمل اسم: موتزارت.**



غير أن غياب ما يشير إلى قبر يخص موتزارت ويحمل اسمه في ظروف مأساوية لا تزال تربك وتحير الأوروبيين الذين يشعرون بالخجل. لقد حدث ذلك في يوم شتائي قاس فأضيف الجثمان هكذا كيفما اتفق إلى حفرة فيها جثامين أخرى لمشردين ومنسيين ومجهولين في إحدى مقابر فيينا لأنه لم يترك لعائلته الصغيرة ما يكفي لإقامة قداس، هو الذي ألّف موسيقى ثلاثة عشر قداسا في الكنيسة. لكن ذلك لم يشفع له بقبر وصليب وشاهدة تضم هذه العبقرية الإنسانية الاستثنائية في التأليف والعزف الموسيقيين.

ولهذا العام فإن أي بحث عبر شبكة الانترنت عن اسم موتزارت سوف يكشف إلى أي حدّ تحتفل أوروبا ومعها الغرب كله ومن ثم العالم بهذه العبقرية. ثمة مهرجانات يجري استحداثها في غير مكان من العالم تحمل اسمه بل إن أحد المهرجانات الموسيقية الشهيرة أوروبياً قد تغير اسمه ليحمل اسم موتزارت لهذا العام فقط، وذلك فضلا عن الأنشطة التي كرستها لإبداعه أرقى الأكاديميات الموسيقية في العالم.. موتزارت لهذا العام أشبه بلوثة تصيب العالم بالموسيقى.

ومن المعروف أن موتزارت قد ترك خلفه إرثا موسيقيا مذهلا، غير أن هذا الإرث يطوله الآن اختلاف واضح بين النقاد الموسيقيين لجهة التفاوت في مستوى العمق وإثارته الأحاسيس والمخيلة بل والأهمية أيضا. إلا أن شكا عميقا يطال حادثة موته مسموما على يد منافسه على منصب المؤلف الموسيقي للبلاط النمساوي ذي الأصل الإيطالي أنطونيو ساليري (١٧٥٠-١٨٢٥).

في عام ١٩٨٤ ظهرت المأثرة السينمائية الرائعة "أماديوس" للمخرج التشيكي ميلوش فورمان قدم فيها ساليري في مأوى للمجانين ثم معترفا بقتله موتزارت أمام الكاهن في الكنيسة مستذكرا أعواما طويلة قد مضت. ويظهر موتزارت في الشريط نفسه شريدا وصعلوكا بل ومنغمسا في شهواته وصبواته وعاشقا فريدا يعرفه جيدا الفقراء والأغنياء من أهل فيينا.

وفي الأصل هي فكرة الشاعر الروسي ألكسندر بوشكين الذي أقنع عصره آنذاك بأن الإيطالي ساليري قام بنفسه بتسميم موتزارت غيرة من تفوقه في التأليف الموسيقي. في واحدة من تراجيديات بوشكين القصيرة، التي صدرت بعد رحيله ضمن ما يعرف بـ"تراجيديات بولدينو" وأنجز ترجمتها من الروسية إلى العربية الكاتب المغربي إدريس الملياني وظهرت في جريدة أخبار الأدب القاهرية في العشرين من تشرين الثاني عام ١٩٩٤، يتحدث الشاعر الروسي الكبير عن نظرية تسميم موزارت.

وقد تغذى شيوع هذا الزعم من اعتراف ساليري في أواخر أيامه بإساءته معاملة موتزارت، ونجاحه في إقصائه عن الدائرة

الضيقة لموسيقيي القصر في عهد الإمبراطور جوزيف الثاني الذي كان يحسن تذوق الموسيقى الكلاسيكية قياسا بأهل زمانه وتحديدا أرستقراطية فيينا التي تملك أن تصعد بنجم مؤلف موسيقي شاب، مثلما تملك أن تهبط به إلى الأسافل، وذلك في حين أن تلك الدائرة كانت تقتصر على الموسيقيين الإيطاليين دون سواهم.

لقد قضى موزارت بالحمى في إحدى الشتاءات المفرطة في قسوتها حدّ أن البعض من أصدقائه رافق الجثمان إلى الكنيسة التي قام بتأليف ثلاثة عشر قداس لها وضنّ عليه الخوري بتلاوة الصلاة على راحة نفسه باعتباره ماسونيا ملحدا. ولما وصل جثمانه إلى المقبرة لم يكن أحد برفقته، فووري في قبر جماعي مع المتسولين والمشردين والغرباء والمنسيين دون صليب أو شاهدة تدلّ عليه. ولما عاد أصدقاؤه بعد أيام ليعرفوا موقع القبر كان الرجل الذي وارى جثمانه قد رحل دون أن يترك عنوانا له يتيح استدعاءه للتعرف إلى القبر.

هكذا اختفى موتزارت إلى الأبد لتكتمل دائرة الإقصاء التي تعرض لها إنما لتكتمل أيضا أسطورة عبقريته الفذة. لقد ظهرت تلك العبقرية في أزمنة انهيار الإقطاع الأوروبي وسلطة الكنيسة في واحدة من أقوى الإمبراطوريات الأوروبية آنذاك، إمبراطورية النمسا، مثلما أنها كانت أزمنة صعود البرجوازية محمولة على الجناح القوي لعصر الصناعة الذي قوّض سلطة الإقطاع وسلطة الكنيسة معا.

وفي نظر مؤرخي الموسيقى في عصره، كان ساليري ينتمي إلى المدرسة النابوليتية ويعتبر آخر ممثل مهم لهذه المدرسة التي جاء موتزارت ليقوضها ويمهد لبدء التحقيب المدرسي لما يعرف بالرومانتيكية. أيضا كان ساليري متدينا ومحافظا امتلك موهبة حرفية عالية في تمثل الأساليب العصرية الأوروبية السائدة التي تناسب ذوق أرستقراطية العاصمة النمساوية.

لكن الأمر لا يتوقف عند هذا الحد، فقد كانت الأوبرا آنذاك ناطقة باللغة الإيطالية التي لا يزال شائعا خطأً أنها اللغة الملائمة أكثر من سواها لفن الأوبرا. وحين قدّم موتزارت أوبرا "الناي السحري"، التي تعتبر إحدى أهم أعماله الناطقة باللغة الألمانية، شاهدها ساليري وامتدحها وظلت تعرض لفترة طويلة في أحد مسارح ضواحي فيينا ليفيض مساء كل يوم بمتفرجين جاءوا يرقبون تحديا جريئا لسلطة موسيقى القصر الإمبراطوري، وكسرا لاحتكار الإيطاليين الموسيقيين للغة الأوبرا واستكمالا لبناء الأوبرا على نحو بالغ الحساسية والاكتمال الذي عجزت عن تقديمه موسيقى القصر.

هكذا أصبح موتزارت أسطورة شعبية. والحال أن موتزارت ولد وأخته آنا لأب مؤلف وعازف كمان معروف بين أهل زمانه هو ليوبولد موتزارت (١٧١٩-١٧٨٧)، الذي خلّف وراءه كتابا



في التربية الموسيقية ما زال معتدا به في الأكاديميات الموسيقية الأوروبية الراقية ، ولأم أورثت إبنها روح سخرية وفكاهة ومقدرة على التقاط المفارقات بلسان لاذع أبعد العديد من رجالات فيينا المؤثرين في أوساط الأرستقراطية عنه.

لم يذهب موتزارت إلى أية مدرسة بل قام أبوه بتربيته وأخته موسيقيا على نحو صارم، وظلت تلك التربية مؤثرة فيه إلى يوم وفاته. لقد جال به أبوه مبكرا في العواصم الموسيقية الأبرز في أوروبا آنذاك، مثل لندن وباريس وبراغ وميونخ وسواها، فالتقط بحساسية خاصة الفروقات في التأليف والعزف الموسيقيين.

ومن الثابت تاريخيا أن موتزارت جلس وراء البيانو في الثالثة من عمره يبحث عن إيقاع نغمي متعاقب لضربات أنامله الصغيرة على مفاتيح البيانو، وتعلم العزف على الكمان في الخامسة، وقدم أول سيمفونية في السابعة، وألف أول أوبرا في الثانية عشرة، الأمر الذي أثار فضول أرستقراطية فيينا بذائقتها المتدنية والمحافظة، إلى حدّ أن الإمبراطور جوزيف الثاني استدعى العازف اليافع إلى قصره، ربما من هنا بدأ ساليري الشاب يشعر بالخطر، بل بالغيرة والحسد أيضا، فنشب الصراع بين مدرسة محافظة وموالية لكنيسة لا تريد أن تفقد سلطتها وبرجوازية ناشئة قادمة بقوة.

ومع ذلك ترك موتزارت وراءه إرثا موسيقيا يكاد لا يوصف. في مراحله المبكرة امتاز بقدر من الخفة والميل إلى الرغبة في الترقيص لكنه أصبح أكثر عمقا وتركيبا في الأعمال المتأخرة. لقد أوصل الأوبرا إلى ما عجزت عنه الموسيقى الإيطالية عن طريق الاتفاق الشكلي وتجلي الشخصية الفنية للمغني، والعزف بتأثير من المدرسة النابوليتية. يقال عن أعمال موتزارت إنها أوبرا بعقل موسيقي إيطالي وعاطفة ألمانية حارّة من جراء ما توفّرت عليه من حساسية فائقة تجاه موسيقى عصره، وسعة أفقه الموسيقي، ومقدرته على تحريك المشاعر والأحاسيس، وإنعاش الذهن، والتنبيه إلى آفاق

جدية من الأفكار والمشاعر.

لقد استكمل موتزرات ما جاء به معاصره جوزيف هايدن من نموذج جديد في السوناتا والسيمفونية وذلك في مقطوعات حملت إهداء للأخير الذي هجر فيينا إلى لندن. وقد ألّف موتزارت هذه المقطوعات الرباعية خلال الفترة من عام ١٧٨٢ وحتى عام ١٧٨٥ فكانت الأكثر اكتمالا من بين ما قام بتأليفه في هذا المجال، وقبل مجيء بيتهوفن برباعياته.

لم تكن تلك الأعوام الأخيرة من حياة موتزارت مليئة بالحمّى فحسب، بل أصيب الرجل بحمّى التأليف الموسيقي أيضا فتوفرت موسيقى هذه الفترة على إحساس موجع بالحزن والمأساوية والعزلة. كما امتازت بالجرأة والشمولية أيضا، فضلا عن الاكتمال في البنية سواء في المؤلفات الأوبرالية أو السوناتات أو الأعمال السيمفونية. وهنا قرّب موتزارت الكونشيرتو إلى الطابع السيمفوني، وهو المجال الذي كانت إسهامات مجايليه، من أمثال هايدن وبيتهوفن، ضئيلة فيه. لقد أدخل إلى الكونشيرتو حرية إنشائية، وخصوصية أصيلة من لحظة بدء أولى الحركات، بالإضافة إلى رشاقة العزف التي أكد عليها موتزارت بوصفها ما يمنح العازف والآلة الموسيقية خصوصيتهما المتفردة على خشبة المسرح. وتجلى في هذه الأعمال استخدام للهارموني الذي يشير إلى ذكاء خاص عبر ما ينطوي عليه من جمالية في الأفكار التي تمنح الحرية في تطويرها، كما ينطوي على استحداث جديد في استخدام الوسائل التكنيكية.

العمل الأخير لموتزارت كان القداس الجنائزي وأكمله على فراش المرض بمساعدة صديقه وتلميذه سوسماير. وكان رجل جاء إلى موتزارت وطلب إليه أن يكتب قداسا جنائزيا دون أن يحمل توقيعه فاضطر للموافقة تحت إلحاح مرض زوجته، إلا أنه انقطع طيلة الفترة التي انشغل فيها بتأليف أوبرا "الناي السحري".

ولما عاد إليه كان موتزارت قد وصل إلى قعر الكآبة والإحساس بالعزلة والمرض فشعر بدنو الموت منه وهمس لأخت زوجته بأنه يشعر بطعم الموت في فمه. وفي اليوم قبل الأخير من حياته طلب من أصدقائه أن ينشدوا معه ترتيلة من القداس الجنائزي. وخلال الإنشاد انفجر بالبكاء ثم استلقى، وفي الصباح عثر عليه ميتا.

بعد قرابة العامين على وفاة فولفانغ أماديوس موتزارت كان الكونت فون فاسيغ يقدم القداس في كنيسة فيير نويشتادت في الذكرى الثانية لرحيل زوجته وما إن بدأ القداس حتى تعالت همسات المصلين: فولفانغ أماديوس موتزارت.

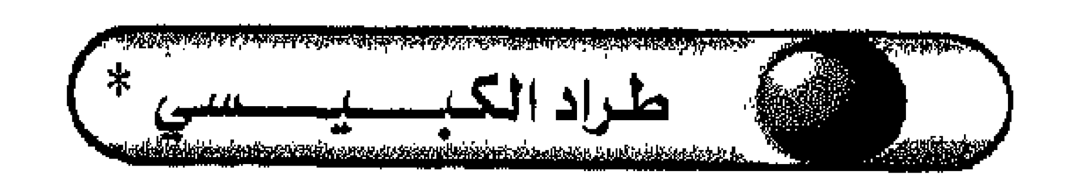
يكتب بيرنهارد فيير بعد وفاة موتزارت: طوبى للفنان الذي يُعَدُّ الكمال شذوذه الوحيد.

ملاحظة: لهذه المقالة مراجع عديدة بالعربية والانجليزية.

---

* كاتب أردني

# الآداب ما بعد الكولونيالية




**تُعرف الآداب التي انتجتها وتنتجها الدول في مرحلة ما بعد تحررها من الاستعمار بـ: الأدب ما بعد الاستعمار، او ادب ما بعد الكولونيالية او الادب الفرانكوفوني او ادب الكومنولث - بحسب جنس الدولة المستعمرة. وتوصف طبيعة هذه الآداب بأنها ذات طبيعة هجينة، او ذات بنية هجينة. ويقصد بذلك انها مزيج من الادب الاصلي للشعب وادب الدولة المستعمرة، وبدرجات.**

فالأدب الامريكي والاسترالي والكندي - مثلاً - استطاع ان يتحرر الى حد كبير، من تأثيرات الادب الكولونيالي البريطاني وان يكوّن له شخصية متميزة ومؤثرة حتى في الادب البريطاني نفسه. لكن آداب شعوب اخرى مثل الشعوب الآسيوية والافريقية والهندية، لا تزال في معظمها، افرازات وتأثيرات المرحلة الاستعمارية: (الانجليزية في الهند ومعظم اقطار الشرق الاوسط) و(الفرنسية في معظم اقطار افريقيا وبعض اقطار الشرق) (وهكذا الاسبانية في بعض دول امريكا اللاتينية)... الخ.

اذن، نحن ازاد محاولات استعادة واقع - يكاد من المستحيل استعادته او خلق واقع جديد يكاد يكون من المستحيل نقاؤه من العلاقة التفاعلية بين (المحلي - الوطني) والمستعمر - كما يؤكد مؤلفو كتاب: (الامبراطورية ترد بالكتابة) - وهو بحث نظري وتطبيقي على (واقع) آداب ما بعد الكولونيالية لدى الشعوب التي خضعت للاستعمار سنوات طويلة - ولا سيما معظم شعوب القارات الثلاث: آسيا وافريقيا وامريكا اللاتينية - حيث سُحقت الثقافات المحلية: لغةً وتراثاً حضارياً لمعظم شعوب هذه الاقطار(١).

ما هي الخصائص الاساسية للنصّ ما بعد الكولونيالي لدى هذه الشعوب؟ يقول الكتاب: انه نص هجين في افضل الاحوال: اي انه (يتضمّن علاقة جدلية بين المنظومات الثقافية للدولة المستعمِرة وبين المنظومات الثقافية للدولة المستعمَرة. كما يؤكد الكتاب على ان لغة وثقافة الدولة المستعمِرة لم تعد نقيّة هي الاخرى، بعد ان دخلتها وداخلتها شعوب وثقافات وطنية مختلفة.

وبالرغم من آن بعض البلدان بعد تحرّرها من الاستعمار ظهرت فيها دعوات للعودة الى الكتابة باللغات المحلية التي كانت مستعملة قبل الاستعمار -كالهند وبعض دول افريقيا - الا ان البعض نظر اليها بمثابة دعوة اشكالية. لكن - في الوقت الذي تحاول (الهجنة) تحرير نفسها من ماض مركزي، يرى البعض في نظرية (الفسيفساء) صفة مميزة - حيث ترى النظرية الكندية - مثلاً - في نموذج (الفسيفساء) محدداً ثقافياً مهماً ازاء نموذج (بوتقة الانصهار) السائد في الولايات المتحدة الامريكية.

والحال - ان النظرية الادبية ما بعد الكولونيالية بدأت تتعامل مع مشكلات من هذا النوع من خلال النظرة الى ان عالم ما بعد الاستعمار عالم يتغير فيه الصدام الثقافي المدمر ويتحول الى قبول الاختلاف على قدم المساواة. وقد بدأ منظروا الادب ومؤرّخو الثقافة يدركون تداخل الثقافات كنقطة يحتمل عندها انهاء تاريخ انساني، بدا انه تاريخ الغزو والاعداء - او هكذا كان!

-٢-

ولبيان تأثير سلطة المحتل عبر الكتابة واللغة والادب وسائر وسائل الاتصال، يلاحظ تودوروف في كتابه (غزو امريكا) قوة سلطة الكتابة ودورها في المشروع الاستعماري. يقول: ان العامل الاساسي الذي منح القوة للمشروع الاستعماري: (غزو اسبانيا للمكسيك) هو ان اختراق المستعمِر لا يتم دائماً بسبب تشوّش (الازتيك)، بل ان ما يكشف عنه التحكم دائماً هو السلطة المفروضة على نظام الكتابة. وبتعبير آخر، سلطة المستعمر على وسائل الاتصال قبل سيطرته على الحياة والممتلكات: حضور الكتابة او غيرها ربما يكون اكثر العناصر اهمية في الموقف الاستعماري. فالكتابة لا تقدّم مجرد وسيلة للاتصال، وانما تنطوي كذلك على توجه مختلف تماماً. توجه مقتحم ازاء المعرفة والتفسير. ان ادخال الكتابة في مجتمعات شفاهية يعد سيطرة شكل من اشكال الاتصال على الآخر، وخصوصاً سيطرة الكتابية على الشفاهية، ذاك ان تداخل اللغات الذي يقع في آداب المجتمعات التي كانت شفاهية لا يجري مجرى لغتين

مختلفتين، بل بين طريقتين في فهم ممارسة اللغة وفهم جوهرها. فإحدى خصائص رؤى العالم في الثقافات الشفاهية، افتراض ان الكلمات، اذا نطقت في ظروف مناسبة، تكون لها القوة على خلق الاحداث والحالات التي تريدها، لها القدرة على تجسيد الواقع لا مجرد تمثيله.

-٣-

وتعد الفرانكوفونية - هي الاخرى، ظاهرة من ظواهر الاستعمار. وتنتشر اللغة الفرنسية والثقافة الفرانكوفونية في القارات الخمس، وتمثل (٢٪) من سكان العالم. اما المناطق الاكثر فرانكوفونية فهي المغرب العربي واوروبا الغربية وجزر المحيط الهندي وبلدان افريقيا المتاخمة للصحراء الكبرى. اما الفرانكوفوني الحقيقي فهو الذي يتقن اللغة الفرنسية لأنها بمثابة اللغة الام، ويتكلمها بطلاقة ويتعامل بها في حياته اليومية والثقافية ويبلغ عدد هذا الصنف (١٠٥ ملايين). واما من ناحية الغزو الاعلامي للفضاء فقد ظهرت المنافسة شديدة بين الدول الكبرى. يقول انطون مقدسي: (والواقع ثمة صراع ضمني، وان كان بادياً للعيان، بين الفرانكوفونية والكومنولث. او اذا شئت بين الفرنسية والانكليزية على الموقع الاول في العالم). وفي المؤتمر الخامس للفرانكوفونية - نهاية عام ١٩٩٥ - طلب الرئيس شيراك من الفرانكوفونية ان تقوم بحملة واسعة للتوسع في التعددية اللغوية والتنوع الثقافي في مجالات الاعلام وسبله. ويحتل العالم العربي حيزاً واسعاً من خريطة الفرانكوفونية، لا سيما في بلدان المغرب العربي. ويطلق ايضاً اسم ادب (القدم السوداء) على الادب المكتوب بالفرنسية ويتغنى بالحنين الى الوطن الاصلي. ويرى المختصون ان العصر الذهبي للفرانكوفونية العربية جاء بعد الاستعمار وبدأ في المغرب مع مجلة (انفاس) عام ١٩٦٦ - وفي تونس ابان السبعينيات. لكن يبقى الادب الجزائري المكتوب بالفرنسية - حتى الآن - اهم ادب فرانكوفوني. وقد طوع بعض الكتّاب العرب الفرانكوفونيين اللغة الفرنسية بحيث صارت تعبر عن حريتهم وهويتهم وخصوصيتهم، بالرغم من انها اصلاً لغة المستعمر. ومثال على هذا، يكتب الطاهر بنجلون يقول: (اكتب كي اقفد وجهي. اكتب كي احكي عن الاختلاف. الاختلاف الذي يقرّبني من اولئك الذين ليسوا انا. اولئك هم الجمهور الذي يؤرقني ويغدر بي. لا اكتب من اجلهم ولكن بهم ومعهم). ويقول: (ما ينقصني هو انا. هذا النقص هو كل تجربتي. سأشي بشيء بالكلام. سأميط اللثام عن شيء بالكلام)(٢).

وجدير بالذكر، على ذكر الروائي الطاهر بنجلون، عندما صدرت روايته (ليلة القدر) بطبعتها الفرنسية في باريس، والعربية في المغرب عام ١٩٨٧ ونالت جائزة غونكور، اثارت ضجة حول قضية الفرانكوفونية - ولا سيما الكتابة بالفرنسية من قبل كتّاب عرب - اذ جاء في برقية تهنئة الرئيس الفرنسي فرانسوا ميتران لبنجلون: (ان لهذه الجائزة قيمة رمزية، فهي تمجد من خلال كاتب كبير عالمية اللغة الفرنسية). ورأى معظم الكتّاب المغاربة ان زعم الفرانكوفونيين بأن الكتابة بالفرنسية هي مسألة ثانوية ووسيلة للوصول الى العالمية - رأوا بأنّ هذا مجرد تبرير عقيم، فقال القاص عبد الكريم غلاّب، مثلاً: (المغرب موحد اللغة الحضارية وليس مزدوجاً. اما اللغة الفرنسية التي فُرضت على التعليم والادارة والحياة العامة على عهد الاستعمار وظلت متسربة الى هذه القطاعات حتى بعد الاستقلال فهي لغة اجنبية لا يمكن ان تزدوج لغتنا العربية). وكتب الاديب احمد اليابوري: (ان اللغة ليست برئيسة، وانها تحمل بصمات التاريخ والفكر الذي انتجها كما تعكس رؤية خاصة بالعالم الذي تنتمي اليه). واتهم الدكتور المهدي المنجرة الفرانكوفونية بأنها: (سبب انقسام افريقيا وتأخير تكتلها الاقتصادي. وانها تروج نموذجاً لتنمية التخلف في افريقيا...)، وقال الاستاذ عتيق العربي أن الفرانكوفونية ليست بالنزعة او الاتجاه الذي يمكن ان يحقق او يبني حضارة لأنها بعيدة عن الحقائق التاريخية والثقافية للمجتمع)(٣).

-٤-

ومن مظاهر ادب ما بعد الكولونيالية: ما يعرف بـ(الادب الاسود) - الادب الافريقي، او الزنوجة او الزنجية، وهو مصطلح صاغه الشاعر السنغالي ليوبولد سنغور، ووصفه بقوله: (الزنجية ذلك العقد للجميع من القيم المتحضرة التي تميز الشعوب السوداء. الثقافية منها والاقتصادية والاجتماعية والسياسية. اي عالم الزنجي الافريقي كله). (ان الزنجية تعبير هذا العصر عن ثقافة الزنجي الافريقي، كانت اداة التعبير عند الافريقي في الزمن الابيد: الطبل والغناء. وهو لم يخترع الكتابة، وجاءت اوروبا فتعلّم الافريقي الكتابة واضافها الى ادواته السابقة). وقال: (ساقنا الفرنسيون سوقاً للبحث عن روح الزنجية حين ارادوا قسرنا على الذوبان في فرنسا. ومن هنا جاء هذا الالتصاق بالأرض والذوبان في الطبيعة).

يقول شاعر افريقي وقد تحرر من عبودية الابيض:

(انا الاخ الاسود / وهم يبعثون بي هناك / آكل في المطبخ / كي لا اكون بينهم / إن اتى الرفاق: رفاق البيض: / لكني اضحك الآن / وآكل بنهم / اقوى من الايام).

ولـ ليوبولد سنغور قصيدة درامية. تقوم الانشودة الاولى على حوار بين (جاكا) الذي يمثّل الرجل الاسود. و(الصوت الابيض) الذي يمثل الرجل الابيض - المستعمر - اما الانشودة الثانية فالحوار بين (جاكا) والجوقة التي تمثّل الشعب الاسود. ومن ذلك هذا المثال - هذا المقطع بين الشخصيتين:

جاكا: لا اكره شيئاً غير الاضطهاد.

الصوت الابيض: هذا الحقد الذي يسفع القلب.

جاكا: ليس كرهاً كثيراً كحب شعبي / اقول: لا سلام تحت قوة السلاح / ولا سلام تحت الاضطهاد. / ولا اخاء دون مساواة / ووددت ان يكون الجميع اخوة.

الصوت الابيض: لقد عبّأتَ الجنوب ضد البيض.

جاكا: آه! انت هنا الآن(٤)!

-٥-

وهكذا ايضاً بالنسبة لأدب منطقة الكاريبي حيث عانى هذا الادب الذي يحاول التحرر من هيمنة المؤسسة الادبية البريطانية، عانى من عدم تسليط الضوء على الاعمال الادبية الكاريبية سواء في مجلة (ادب الكومنولث) او سواها. خاصة وقد ظهرت مؤشرات مهمة في الساحة الادبية منذ عام ١٩٧٥ تدل على ثراء وتنوع موضوعات الرواية الكاريبية المكتوبة بالانجليزية. ومثال على هذا فإن الروائي الغوايانى ويسون هارس: على الرغم من ميوله التصوفية الا انه يرى ضرورة احداث ثورة في الشكل الادبي للحصول على واسطة بمقدورها بلورة دلالات جديدة تتحدى الفكر الايديولوجي السائد. وفي الوقت نفسه سعى هارس لتأكيد حضور الارث الهندي ما قبل الاستعماري الذي لا تزال مظاهره ماثلة وتشكل جزءاً مهماً مما تبلور في الثقافات الكاريبية حالياً. كما تؤكد روايات الترندادي صاموئيل سلفون على احساس سلفون الديناميي بإيقاعات الانجليزية





الكاريبية الذي يتحدى هيمنة اللغة الانجليزية (الاصلية) كواسطة للتعبير الادبي. والشيء نفسه بالنسبة للروائي الجامايكي (ميشيل ثلول) الذي قال: (اود ان اكتب ضد تراث التفوق الذي نادى به: ف. س. نيبول وسانده، ضد الحطّ من قدرنا بوصفنا تابعين، عاجزين، وذوي ثقافة ثانوية مهمشة!). كما تؤكد الروائية الجامايكية (أرنا برودير) على ضرورة: (اعادة التأكيد على الصلات التي تربط المنطقة بافريقيا، وان تعمل على مواجهة الارث الاستعماري وذلك باعتماد وجهة نظر معارضة للآراء الاوروبية). اما (ف. س نيبول) فهو الروائي الترندادي الذي يعد من نواح عديدة، الكاتب الاشد عداءً للمنطقة الكاريبيّة وشعوبها. وتمثل انجليزية نيبول احد العناصر التي تعلل بروزه واحتلاله موقع الصدارة بين كتّاب المنطقة. وحيث تنعكس في اعماله، الافكار والمواقف الايديولوجية في دفاعه عن التراث الادبي الانجليزي. فضلاً عما توصف به رواياته: (حرب العصابات – ١٩٧٥) و(انعطافة في النهر – ١٩٧٩) من آراء عدمية ونظرة متشائمة للأوضاع في المنطقة(٥).

وكل ما تقدم يؤكد ما ذهب اليه الروائي ج. م. كويتزي Coetzee في مقاله: (الرواية الحديثة وموضوعة التمييز العنصري) اذ قال: ان الامريكيتين وجزر الهند الغربية، على وجه التحديد، قاعدة الفكر العنصري، وحيث يجسد هذا الادب ما بعد الكولونيالي، كافة اشكال العنصرية بما في ذلك مساعدة الغرب في التخلص من ارثه العنصري. هذا الارث الذي يواصل بقاءه في ظل العبودية طويلة الامد. هذه العبودية المطمورة والتي ظلت مخلصة لعملية الانتقال من الاستعمار البريطاني الى الاستعمار الامريكي الجديد(٦).

-٦-

يبقى السؤال: الى اي حد، وبأي معنى يكون وصف آدابنا الحداثية بأنها آداب ما بعد كولونيالية، طالما اننا نعيش في مجتمع (ما بعد كولونيالي) – على حد وصف ادوارد سعيد؟ للاعتبارات التالية:

١- تحوُّل الكولونيالية (الرسمية) من اوروبا الى الولايات المتحدة الاميركية – علماً انها ايضاً مجتمع ما بعد كولونيالي.

٢- (طمس الآخرية مع الابقاء على الاختلاف): هو خلاصة العقيدة ما بعد الكولونيالية – حسب تعبير جيمس فارس.

٣- الايحاء بأن كل ما حدث منذ الحرب العالمية الثانية هو ازاحة اطار الكولونيالية من السيطرة السياسية الغربية للاقتصاد العالمي الى السيطرة الثقافية. فقد غيّرت الامبريالية شكلها بطريقة تعكس الحاجات البنيوية لمجتمع الولايات المتحدة، ما دامت الولايات المتحدة هي المتفردة في التاريخ العالمي بصفة مجتمع تشكل في ضوء القبول بالاختلاف والتعددية الثقافية بوصفها متاريس ضد مواجهة الآخرية. ولا شك ان حلم الحياة الامريكية – كما يطلقون عليه – «يتضمن هذا الانكار للآخرية».

٤- اما التعددية والاختلاف فما زال لهما تأثيرهما في الكولونيالية لأنها تمكّنت من دمج نفسها بها. واصبح اليوم جوهر الكولونيالية الثقافية ان تحوّل العلاقات بين الثقافات الى محض اوعية لاختلاف يخدم الهيمنة. ذاك ان القبول بالاختلاف كان دائماً شرط المجتمع المتأسس في الولايات المتحدة. وصار اليوم معروضاً على العالم كافة باسم العولمة.

ونعود للسؤال مرة اخرى: الى اي حد وبأي معنى يمكن وصف آدابنا الحداثية بأنها آداب ما بعد الكولونيالية، اذا كانت الآداب المكتوبة بالانجليزية مثلاً، او الفرنسية او الاسبانية... الخ في دول وبيئات ما بعد كولونيالية، تُعد آداباً ما بعد كولونيالية، بالرغم من انها تسعى لاستخدام الشفاهي؟ لقد اوضح سلمان رشدي ان التقنيات في رواية (اطفال منتصف الليل) تعيد انتاج التقنيات التقليدية الخاصة بالتراث الثقافي الشفاهي الهندي. قال: (ان الاستماع الى راوي قصة ما، ذكرني بشكل السرد الشفاهي انه ليس شكلاً خطياً. ان القصة الشفاهية لا تتقدم من بداية القصة الى وسطها الى نهايتها، انها تسير في قفزات هائلة، تسير في حركة لولبية او دائرية).

لكن، واذ بات معلوماً ان الرواية الحديثة جاءت من الغرب. والشعر الحديث جاءَ عن الشعر الحر الانجليزي والشعر المنثور الامريكي (والت وايتمان). وقصيدة النثر عن بودلير. وهكذا القصة القصيرة عن ادغار آلان بو، وتشيخوف وغوغول. والنقد كذلك بمذاهبه واتجاهاته المختلفة من ماركسية وبنائية ومالية ولغوية وايديولوجية.. والقول نفسه يصحّ بالنسبة للمسرح: الشعري والنثري.. ناهيك عن العلوم الاخرى: فيزيائية ورياضية وكيماوية وطبيعية وبيئية وانسانية وغيرها من وسائل نقل: عربات وقطارات وطائرات.. وباختصار: اننا نحن من نوصف بالمجتمعات ما بعد كولونيالية، بالرغم من تحرر معظم اقطارنا من الاستعمار القديم: (الاستعمار الاستيطاني الذي دشنته امريكا في القرن الواحد والعشرين) لا يزال الاستعمار الحديث بصيغتيه الثقافية والسياسية، قائماً فينا. نقول هذا، بالرغم من ان معظم اعمال الكتّاب العرب والافارقة وسواهم ممن يكتبون بلغة المستعمِر، تمثل بحسب تعبير (أوليفيه مونجان) (شهادة على قطع جينيالوجي – شهادة على قطيعة تاريخية متتالية بين عاصمة الاستعمار والمُستعمَر..). وبتعبير آخر: ان ممارسة الانتحاء يشكل ضرباً من التعارض بين المركز والمحيط لتدشين علاقة نقدية للابتعاد بالذات عن الخط الذي يمر بالآخر(٧).

* كاتب وناقد من العراق


المصادر

١- «الامبراطورية ترد بالكتابة»، تأليف بيل اسكروفت / وجاريث جريفيثز، وهيلين تيفين - ت: خيري دومة، دار ازمنة – عمان، ٢٠٠٥.

٢- مجلة «الآداب الاجنبية»، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ع٨٨، خريف ١٩٩٦، ملف خاص عن الفرانكوفونية، ساهم به جمال شحيد وانطون مقدسي وآخرون.

٣- يُنظر مقال: رواية «ليلة القدر» وقصة الفرانكوفونية في المغرب العربي، في كتابنا: كتاب المنزلات، ح٣، ص١٣٧، بغداد، ١٩٩٧.

٤- يُنظر كتاب الهلال:(مطالعات في الشؤون الافريقية) لجمال محمد احمد، وجريدة (الاديب)، بغداد، ع١٠١، ص١٣، ت: حامد خضير الشمري.

٥- يُنظر مقال: (الرواية الكاريبية بعد العام ١٩٧٥) بقلم: بروس وود كوك، ت: هناء خلف الدايني، مجلة (الثقافة الاجنبية)، بغداد، ع١/ ٢٠٠٤.

٦- مجلة «الثقافة الاجنبية»، بغداد، ع١/ ٢٠٠٤، ت: ناطق خلوصي.

٧- يُنظر مقال: «خبرة الثقافة» لميشيل ريتشارسون، ت: خالدة حامدة، مجلة (الثقافة الاجنبية)، ع١/ ٢٠٠٥. وكذلك مقال: (الابداع والثقافة في العصر ما بعد الكولونيالي) لأوليفييه مونجان، ت: جودت جالي، مجلة (الثقافة الاجنبية)، ع٣ - ٢٠٠٤/٤.

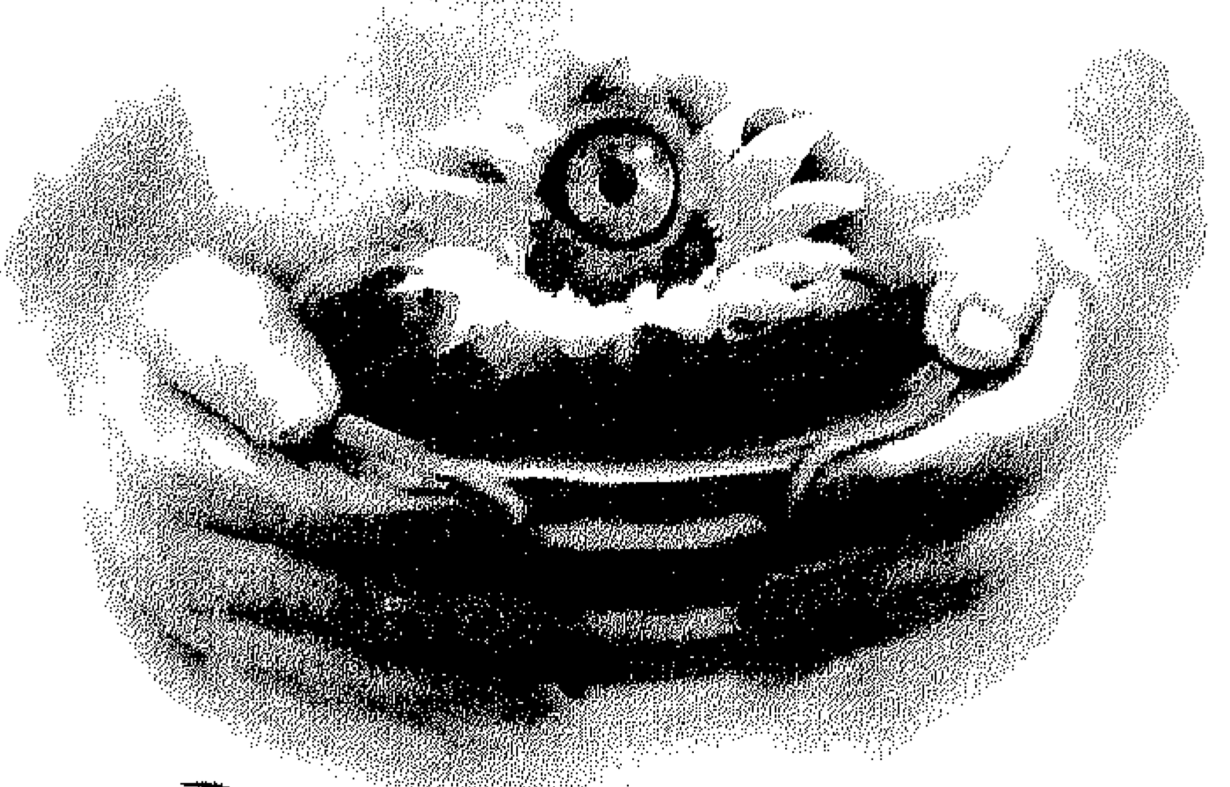


# صِدّقي النار

• خـالد ابو حـمـديـة *

صَدِّقي النار
لو ندفت فوق كفيك
ثلجاً..
ولا تأمني القلبَ
لو غرِقَت بالندى
راحتاك
فسحرُ القلوب اجتراء الكلام
على ظلِّه
في المعاني
وسحرُ اللهيبِ
حَيا
ومضة
في الرمادْ
صَدِّقي النارَ
لو زُرِعَتْ جمرها
في عيون الرياح
ودلّتْ على الأفقِ
أغصانها
طافحات بما فاض من ثمرٍ
كالشَرَرْ
صدقي ما يخطُّ الأثرْ
واتركي العين
لو ذَبُلَتْ
في
السهادْ
صَدِّقي النارَ
لمّا يهاجرُ
بحرٌ إلى غيمةٍ في أقاصي الضلوعِ
وَيخدشُ
أنفاسَها العاكفاتِ
على خافقٍ
من خَزَف
موجةٌ عاقرٌ
بحرها لا يَحِلُّ
الصَدَفْ
صَدِّقي النارَ
لا الأبيضَ المستباحَ
على مرودِ الكحلِ
-جُرّيه-
بين الجفونِ
ثِقي دائماً
بالسَوادْ
صَدِّقي
ما يقول اللّهبْ
تلك نار
- وما في الضلوعِ
انحناءٌ
حَطَبْ -
هيّجت جذْوةَ الأفقِ
في آخرِ العمرِ
حتى استفاق على لعثماتِ
الطفولةِ
في موجعات الحِدادْ
صَدِّقي كلَّ شيء
عدا أسطرٍ
غارقاتٍ بزيفِ الرؤيا
ذائباتٍ
على نسمةٍ في النّوى
صَدِّقي العينَ
إن فَجَرَتْ ماءَها
في جحيم الأضالع
واستنبتت
زهرة الحرف بين
الأصابع
لما يجافي السطورَ
المدادْ
صَدِّقي العيدَ
إنْ خطَّ في عتمةِ القلبِ
قوسَ الهلالْ
صَدِّقي لوعةَ القلب
إن أجَّلتْ حزنَها
واستراحت
على بارقٍ في العيونِ
بعيدِ الهوى
والمنال
صَدِّقي ما تقول الشفاهْ
حين يأوي الكلام
إلى منتهاهْ
مثلَ قُربٍ
على
أهبَةِ
الإبتعادْ.

* شاعر اردني



# وهم

• محجوب العيّاري *

وهماً كانت تلك البسمة،
تلك الهمسة،
تلك الكلماتْ.
وهماً كان المشي على ايقاع الماء مساءً.
ورسائلها كانت وهماً،
ويداها.
كم كان ضلالاً أن صدّقتُ يديها
وعزفتُ لنجمتها احلى النغماتْ.
وهماً كان الحلم، وما املاه الصيف علينا
والغيماتْ.
كم كان الصيف شفيفاً
وكذلك كان الغيم
وكانت وهماً سلمى...

من تفّاح الجنة صيغتْ سلمى:
أنّى حلت ماد الشارع كالسّكران وسبّحت الشجراتْ.
أنّى طلعت قطّعت النسوة ايديهن وهمن عميقاً في اودية
لا تفضي...
كحديقة ضوء كانت سلمى:
فيها سحر الحور، عفاف البدو، قداسة راهبة..
فيها زهو الملكاتْ.
ولقد ادمنتُ مباهجها، حتى صارت بصري، سمعي.. صارت
كلي.
صرنا عند الليل نيمم شطر الحان خفافاً.
محفوفين بعطر النشوة كنا
نبحر عبر جزائر ضاحكة.

أمس الفائت جاءتْ.
خلعت معطفها.
جلستْ وجلستُ قبالتها.

مرّ الليل، وسلمى تملأ كأسي،
وانا اشرب كالمخطوف وتشرب حتى اورق في قلبينا
شجر،
واشتعلت اقمارْ.
طربتْ سلمى، فنقرتُ وقد اثقلني الوجد على دفّي.
كان النقر خفيفاً. رقصت سلمى.
صار النقر صلاة.. سلمى صارت نهراً يجري
دمعاً صار النقر... احتدم الرقص..
انفرجت جدرانُ الحان على بستان يسطع منه الضوء...
تبعتُ الضوء فأنعش روحي ريح الند، وعطر حشائشَ لا
اعرفها وانا ثمل،
اصعد عبر مراقي لا اعرفها؛ تحتي غيم.. فوقي النجم،
ودفّي يوغل بي في الضوء،
وسلمى ترقص، ترقص، والخصلات السود تماوج حتى
غبتُ وغابتْ.

عند الفجر، افقت على اوجاع في اوردتي..
كان الرمل البارد يسند جنبي.
أدكنَ كان الصخر، ولا اصوات سوى الصحراء،
وطيف عقاب بمخالب دامية.
ظمئي والتيه، وبادية الصبار، فأين الحانُ؟
واين الدفُّ؟
وسلمى؟
- هل يا بادية الصبار، سراباً كانت تلك البسمة،
تلك الهمسة،
تلك الكلماتْ.
- هل يا هذا الصخر الأدكن، وهماً كان المشي على ايقاع
الماء مساء،
وهماً كان الحلم، وما أملاه الصيف علينا،
والغيماتْ؟
- هل يا عقبان البيد ضلالاً، كان العزف لنجمتها،
وضلالاً كان الرقص، وبوح الشجراتْ؟!
- ربّ اشتبهتْ سبلي:
وهماً صرتُ،
ووهماً صار الوهم،
وكل يقين..
إلا سلمى.

---

* شاعر من تونس

# "بيتُ الريح"

• سلوى السعيد*



قالوا شَبابُك؟
قلتُ ماتتْ زهرةُ العبّادِ،
في شمسِ البلادْ.
من ذا الذي يُحصي خُطاهُ،
من الولادةِ للنهايةِ،
من ترى فوقَ الجبينِ،
يخطُّ طالعنا؟
قرأنا عالجبينِ
مواجعَ الميلادْ،
كان العمرُ محروقاً..
ذَرونا زهرهُ في الرّيحِ ذرَّ رمادْ.
قالوا: "مشيناها خطىً كُتبتْ علينا"
جفّتِ الأقلامُ
واندلقَ المدادْ.
يا جُرحي الضّاري
تفيضُ مكابراً
والنهنهاتُ على ضِفافكَ باسِقاتْ
غنى المغني ألفَ أغنيةٍ
بآلافِ اللغاتْ.
مالت رؤوسٌ
حيثُ مالَ اللحنُ
لكنني بكيتُ "الميجنا"
ورقصتُ رقصَ العابثينَ
رقصتُ رقصَ الماجناتْ.
هاتِ (العتابا) يا صديقي هاتْ،
واطفحْ بأقداحي
خُمورَ "الأندرين" وهاتْ
لغتي وصَوتي أجملُ الأصواتْ..

والآن ينفضُ السّهارى
والسّكارى والحيارى،
من بكى منهمْ وأبكاني
ومنْ تاهت بهِ الطّرقاتْ.
يا خافقاً..
شقَّ الضلوعَ مُسافراً كلَّ الجهاتْ
أخشى الطّريقَ بلا دليلْ
أخشى من الوطنِ البديلْ.
أخشى من الأشباحِ والأرواحِ
تسكنني وحيداً،
عاشقاً نهماً،
بلا قلبٍ بلا دمعٍ يسيلْ!!
أخشى هواكَ المستبدَّ الغامضَ
المكتومَ في صدري،
أصابركَ النّوى الصبرُ الجميلْ!
يا من عشقتُكَ دُونَ خلقِ اللهِ،
أيُّ الخلقِ أنتَ
أناسكٌ صلّى تملّى
دمعَ مئذنةِ الأصيلْ؟

طافت يماماتي على غيرِ الهُدى،
هذا المدى،
خوفٌ من المجهولِ،
يزأرُ بي كفاكَ تشرّدا..
تترنّحُ الأسفارُ والأقدارُ
تهوي كالنسورِ على فريستها،
أنا هذي الفريسةُ راوغتْ أقدارها
صاحت ولم تُسمعْ بها أحداً!

يا عاذلي،
إسألْ جراحاتي وبيتَ الريحْ.
واسألْ عذاباتي،
أيعرفها المسيحْ؟!
لا يا حبيبي،
لا تسلْ أبداً..
أمطِ اللثامَ عن الجبينِ ترى
عنقاءَ في جمري تصيحْ.

---

* شاعرة أردنية تقيم في أمريكا

# "اخناتون" بين "ملك من شعاع" لعادل كامل و "العائش في الحقيقة" لنجيب محفوظ



شـــوقي بدر يوسف *

**" رتل الفجر نشيده الفضي على ايقاع قيثارة من خيوط الشمس، تداعبها انامل النسيم الحالم.**
**وسرت الاهازيج العلوية في عناصر الكون، فكأنما عرت الارض رعدة كنبضة الشريان، يكاد يحسها السامر المتعبد ".**

**■ عادل كامل في " ملك من شعاع "**

**" عندما تتطهر الانفس من ادرانها ستحظى الآذان جميعا بسماع الصوت الالهي ويعيشون في الحقيقة !!... ذلك كان حلمه، ان يعيش الناس اجمعون في الحقيقة ".**

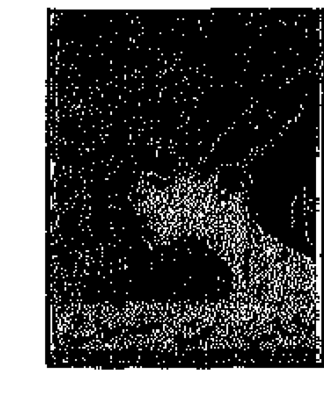
**■ " نفرتيتي " في " العائش في الحقيقة "**

**استهوى العصر الفرعوني العديد من المبدعين في مصر والعالم فظهرت بعض من الاعمال الروائية والقصصية، استلهمت، واستدعت من هذا العصر احداثا، وشخوصا، وقضايا فكرية وانسانية، ارتبطت باشكالية التاريخ والفن الروائي وعلاقة كل منهما بالاخر من عدة وجوه.**



وقد حظي هذا العصر بحالة خاصة من الابداع، ظهرت تجلياته خلال الفترة منذ اواخر الثلاثينات واوائل الاربعينيات من القرن الماضي، حيث بدأ سياق ابداعي خاص في كتابة التاريخ الفرعوني في شكل روائي ومسرحي اعاد الينا شخصيات كثيرة طواها النسيان واصبحت في ذمة التاريخ. كما حظيت شخصية امنحتب الرابع المعروف ب" اخناتون " وزوجته " نفرتيتي " علي وجه الخصوص باهتمام العديد من الكتاب في العالم. فكتبت اجاثا كريستي مسرحية " اخناتون " جسدت من خلالها اعجابها بالشعب المصري وحضارته الفرعونية، خاصة شخصية هذا الفرعون الذي نادى بالتوحيد في عقيدته، وعانى في سبيل ذلك ما عانى، كذلك عبرت عن اعجابها بطبيعة هذا الشعب من خلال الحوار الذي جاء معبرا عن هذا الاعجاب حيث قالت على لسان رئيس الكهنة: " ان مصر تحتاج الى مواهب ابنائها، فهي تنشد لدي كهنتها الحكمة والعمل، اما لدى جنودها فتنشد الذراع القوية ". كما كتبت الكاتبة الفرنسية المصرية الاصل اندريه شديد رواية " نفرتيتي وحلم اخناتون "، جسدت فيها الحياة الفكرية والدينية المصرية في عصر من ازهى عصور الفراعنة فكرا ومجدا وهو عصر امنحتب الثالث وابنه امنحتب الرابع المعروف باخناتون. وقد نشرت هذه الرواية عام ١٩٧٤، وترجمت الى العربية عام ١٩٨٨ وفازت الكاتبة عنها بجائزة " افريقيا البحر المتوسط ".

اما الرواية العربية المعاصرة فقد احتفت بمرحلة الكتابة عن العصر الفرعوني احتفاء خاصا بصدور عدد من الروايات دفعة واحدة خلال الفترة التي تزامنت مع احداث الحرب العالمية الثانية، فقد صدرت رواية " عبث الاقدار " لنجيب محفوظ عن مطبوعات المجلة الجديدة لسلامة موسى عام ١٩٣٩. وعندما تشكلت لجنة النشر للجامعيين من مجموعة من الكتاب الشبان في اوائل الاربعينيات، كانت بدايات النشر فيها ببعض الروايات التاريخية المستمدة من العصر الفرعوني فصدرت رواية " احمس " لعبد الحميد جودة السحار في مايو ١٩٤٣، وتبعتها بعد مرور شهرين رواية " رادوبيس " لنجيب محفوظ في يوليو ١٩٤٣، وفي ديسمبر من العام نفسه صدرت مسرحية " اخناتون ونفرتيتي " لعلي احمد باكثير، ثم تبعتها في اغسطس ١٩٤٤ رواية " كفاح طيبة " لنجيب محفوظ، وفي يونيو عام ١٩٤٥ صدرت رواية تناولت ايضا شخصية " اخناتون " ولكن من منظور روائي وهي



رواية " ملك من شعاع " لعادل كامل، وظهرت في نفس العام رواية " ايزيس واوزوريس " لعبد المنعم محمد عمرو. وتوقفت الكتابة بعد ذلك عن هذا العصر الخصب الثري حيث احس هذا الجيل من الكتاب ان التاريخ الفرعوني قد اخذ حقه من التناول الابداعي، وانه يجب الانتقال الى اشكال جديدة للرواية العربية آنذاك. وكان ان انتقل نجيب محفوظ لتجسيد الواقع الاجتماعي بظهور " القاهرة الجديدة "، و" خان الخليلي "، و" زقاق المدق " وبدا التيار الواقعي يغلب على التيار التاريخي للفن الروائي. الا ان بدايات هذه المرحلة كانت ارهاصة هامة للرواية العربية في مرحلة انتقالها من مرحلة التأسيس الى المرحلة الفنية التي جاءت بعد ذلك. وسوف نتوقف عند روايتين من الروايات التي تناولت هذا العصر لكاتبين جمعت بينهما وشائج عديدة، منها انهما كانا ابناء جيل ابداعي واحد، وفي الوقت نفسه كانا صديقين حميمين، وكانا عضوين مؤسسين لجماعة النشر للجامعيين، كما كانا من المجموعة الاولى التي تكونت منها جماعة الحرافيش المعروفة في الوسط الفني والابداعي، هما عادل كامل، ونجيب محفوظ. اما رواية عادل كامل فهي رواية " ملك من شعاع " التي صدرت عام ١٩٤٥، واما رواية نجيب محفوظ فهي رواية " العائش في الحقيقة " التي صدرت عام ١٩٨٥ اي بعد اربعين عاما من صدور " ملك من شعاع "، وصدور الاعمال الفرعونية الاولى الخاصة بنجيب محفوظ. والروايتان تجسدان شخصية " اخناتون " فرعون مصر الذي نادى بالتوحيد، عصره وفكره وصراعه مع كهنة امون في سبيل نشر عقيدته الجديدة، ومرحلة الصعود والهبوط، والمأساة الخالدة التي عاشها هذا الفرعون الشاب، وهو يرى حلمه الكبير يتهاوى امام عينيه تحت ضربات الواقع الاليم، فيستسلم الى طبيعته الساكنة المسالمة ويرحل عن الدنيا في هدوء تاركا هذا الواقع يتفاعل مع نفسه.

ورواية " ملك من شعاع " هي احد الاعمال الاربعة التي خرج بها عادل كامل من دنيا الابداع وهي " ملك من شعاع " و" مليم الاكبر " و" الحل والربط " ومسرحية " ويك عنتر " وقد صدرت رواية " ملك من شعاع " عام ١٩٤٥ وان كانت رواية " مليم الاكبر " قد كتبت قبلها الا ان صدور بعض الروايات التي تتناول العصر الفرعوني في ذلك الوقت هو الذي دفع بعادل كامل الى الاسراع بنشرها قبل رواية " مليم الاكبر " وقد فازت هذه الرواية بالجائزة الاولى للمسابقة التي كانت تقيمها وزارة المعارف في هذا الوقت.

ولعل التناص الذي جمع بين روايتي "ملك من شعاع" و"العائش في الحقيقة" هو الذي جعل خطوط هذين النصين تستمد من احتفاء الكاتبين بشخصية هذا الفرعون الشاب " اخناتون " صاحب الدعوة الى عبادة التوحيد، حيث اعتمد كل منهما على واقع الشخصية ودورها الاساسي فيما كانت تنادي به من عقيدة جديدة على العالم تعتمد على الوحدانية الالهية وهو امر لم تكن مصر الفرعونية ولا غيرها من الامم قد درجت عليه آنئذ، وقد صور عادل كامل شخصية " اخناتون " على انه داعية من دعاة السلام والمحبة، فهو كاره للحرب الى الحد الذي رفض فيه اعداد جيش قوي لمحاربة الثائرين ضد ملكه في بلاد الشام. الا ان نجيب محفوظ في روايته " العائش في الحقيقة " وان كان قد احتفى ايضا بالجانب نفسه وهو جانب الشخصية، الا انه صوره من خلال وجهات نظر متعددة اتسمت بالنسبية خاصة من كان منهم من بين اعدائه من كهنة امون الذين راوا فيه حجر عثرة، ومعيقاً لهم ولاطماعهم في السلطة، وبين محبيه الذين انضموا الى رسالته، وتعاطفوا معها وامنوا بها خاصة زوجته نفرتيتي وبعض المقربين من حاشيته وحرسه الخاص. فجعل كل شخصية من هذه الشخصيات تدلي بدلوها في تصوير شخصيته من خلال مساءلة لاحد الشباب اراد معرفة الحقيقة عن عائش الحقيقة ذاتها، وهو شكل استوحاه نجيب محفوظ من رؤيته التي استخدمها في العديد من اعماله الابداعية التي اعتمد فيها على صوت الشخصية ووجهة نظرها فيما تعبر عنه " ميرامار "، " افراح القبة "، " المرايا " " امام العرش " وغيرها من الاعمال، وقد جسد نجيب محفوظ من خلال هذه الشخصيات وجهة نظر خاصة حول هذه الشخصية المثيرة للجدل، شخصية " اخناتون " فمنهم المتعاطف معه ومع رسالته، ومنهم الرافض لهذه الرسالة والمناوئ لها. بل ان هناك شخصيات حيادية جمعت بين النقيضين. لذا فقد استخدم نجيب محفوظ في هذا النص اسلوب وجهة النظر متعددة الاصوات من خلال شخصية " مري مون " الشخصية الذي ربطت بين العديد من الشخصيات التي ادلت بدلوها حول شخصية " اخناتون "، ومن هذه الشخصيات على سبيل المثال. شخصية " كاهن امون " الذي كان يقود الحملة المناوئة لفرعون مصر "اخناتون"، الحكيم " اي " ابو نفرتيتي ومعلمه في نفس الوقت، القائد " حور محب " صديقه وقائد جيشه الذي انضم الى كهنة امون في صراعهم معه، والفنان المثّال " بك " الموالي لسيده اخناتون، وزوجة ابيه " تادو خيبا " التي ورثها اخناتون بعد وفاة والده وكانت من المناوئين له بحكم وضعها الاجتماعي في حاشية الملك، ووزير الرسائل " توتو " الذي كان عين كهنة امون في قصر اخناتون، وزوجة الحكيم " اي "، "تي" والدة نفرتيتي وكانت من الشخصيات الحيادية في تعبيرها عن شخصية " اخناتون "، و"موت نجمت" شقيقة "نفرتيتي" التي كانت كثيرا ما تنعت اخناتون بالجنون، وكثيرا ما كانت تتشاجر مع اختها" نفرتيتي " لهذا السبب، والكاهن الاكبر للاله الواحد ويدعى " مري رع " وكان من حاشية اخناتون والمقربين اليه، وقد افرد نجيب محفوظ لشخصية " نفرتيتي " زوجة " اخناتون " التي عزلت في قصرها فصلا خاصا بها اوضحت فيها وجهة نظرها حيال كثير من القضايا التي صاحبت علاقتها بزوجها اخناتون منذ زواجها به وحتى فراقها وعزلتها في قصرها بمدينة" اخت اتون " تل العمارنة التي اصبحت اثرا بعد عين بعد رحيل اخناتون واعتزال نفرتيتي بقصرها بالمدينة الخربة.

وقد اعتمد عادل كامل في سرده لرواية " ملك من شعاع " على السرد المباشر في تجسيده للحياة الفرعونية القديمة من خلال لغة شاعرية مموسقة تتناسب مع جوهر الموضوع وصوفيته وتجسيد الشخصية المحورية للنص وهي شخصية الفرعون الشاب " اخناتون " الذي كان ينادي بعقيدة التوحيد وترك عبادة آلهة متعددة. كما ان الصور الشاعرية التي استخدمها في نسيج النص كانت ايضا انعكاسا لماهية النص ذاته، حتى ان العنوان وهو احد العناصر الفنية له قد خرج من ذات المضمون ليعبر عن جوهر الشخصية. والقارئ لهذا النص يجد انه لا يتبع المنهج الواقعي في التحليل، انما يستعين الكاتب بوسائل الشعر المنثور، والمناجاة الذاتية، والمونولوج الداخلي، وبث المناخ الغرائبي في بعض الاحيان، حتى يبرز التطور النفسي، وخلق الجو الصوفي المصاحب لهذا التطور في بنية السرد، ويكاد الوصف يستحوذ على جزء كبير من وضعية السرد لارتباطه بمناخ النص والمضمون وطبيعة الشخصيات المتحركة في نسيجه، ومن هذا الوصف الشاعري وصف السماء: " كان القمر يهبط متثاقلا الى مضجعه الغربي حيث يستريح من طول ما عاناه في سفرته الليلية، هناك يسلم قيادة الكون الى زميلته الشمس لينعم بالنعاس الى مساء اليوم التالي، ولعله يستطيع ان يستثير شفقة زميليه فتوصي بان تقوم بدورته الى جانب دورتها ولو ليلة واحدة ". ان هذا السرد

الشاعري هو المكوّن الاساسي لنسيج النص في رواية " ملك من شعاع ". لقد كانت التجربة فيه تجربة فريدة في نوعها لنظام المأساة الدقيق الذي استلهمه عادل كامل لطبيعة الموضوع، والرؤية الذي اراد التعبير عنها لابراز النزعة النفسية عند الشخصيات المتصارعة بين التقاليد والمثل الاعلى الفطري، ولشدة تباين رسالة اخناتون يبدو وكانه قد وصل في مسعاه الى حد الجنون. الا ان نجيب محفوظ في روايته " العائش في الحقيقة " قد استخدم اصداء السيرة في تجسيده لشخصية اخناتون فهو لم يفرد له فصلا مثلما افرد لكل شخصية متحدثة عنه فصلا مستقلا، ولكنه كان داخل النص كالحاضر الغائب. ويقول نجيب محفوظ عن كتابته للعائش في الحقيقة: " عندما كتبت الروايات الفرعونية الثلاثة في بداية رحلتي مع الادب، كان في نيتي ان اواصل السلسلة، واكتب التاريخ الفرعوني كله بنفس الطريقة.. ولما حدث التحول ولم اواصل العمل في هذا الاتجاه، بقيت في وجداني شخصية " اخناتون " بكل ما تحمله من ثراء وغموض. وبعد سنوات طويلة وقع في يدي كتاب باللغة الفرنسية عن " اخناتون " يتضمن اراء غريبة ومتناقضة لم اسمع بها من قبل. اثار الكتاب ما احمله في وجداني من تقدير لهذه الشخصية، وقررت التوقف عند " اخناتون " والكتابة عنه.. فجاءت رواية " العائش في الحقيقة " لا تتضمن رؤية درامية بقدر ما هي عرض لوجهات النظر المختلفة في هذه الشخصية التاريخية المثيرة. خاصة انني اضفت للرواية شخصيات من صنع خيالي ليس لها اصل تاريخي.

و"اخناتون " كما تصورته هو شخصية سابقة لعصرها، مثيرة للتعاطف معها، مضحية في سبيل فكرتها وما تؤمن به من مبادئ، فهو رجل يدعو الى السلام والتوحيد في عصر كان يرفض هذه الافكار. ومن الثابت تاريخيا ان الكهنة هم الذين تآمروا عليه ليقضوا على افكاره التي كانت تمثل ضررا شديدا على مصالحهم ونفوذهم. ومن خلال قراءاتي للتاريخ الفرعوني لفتت نظري ملاحظة هامة، وهي ان سيطرة الكهنة على الحكم كانت تشتد وتظهر اكثر وضوحا في فترات الضعف التي تمر بها البلاد، وكان حكمهم مرتبطا دائما بالتدهور وانتشار الفساد ".

وعلاوة على ما قاله نجيب محفوظ حول كتابته لرواية " العائش في الحقيقية " فان هذه الشخصية المثيرة للجدل قد استمرت في وجدانه فترة طويلة، وكثيرا ما كانت تلح عليه في بعض الاحيان، ظهر ذلك في بعض اعماله القصصية. ففي قصة " صوت من العالم الاخر " من مجموعة " همس الجنون " يطل اسم اخناتون ليكرر دعوته الى وحدانية الله. وفي قصة " السماء السابعة " من مجموعة " الحب فوق هضبة الاهرام " تظهر شخصية اخناتون ايضا لترشد الناس الى الطريق نفسه، طريق الوحدانية باسلوبه الذي تميز به حال حياته. وفي كتابه " أمام العرش " تتجسد شخصية اخناتون في محاكمة نجيب محفوظ لحكام مصر منذ فجر التاريخ لابراز جوانب تاريخية مستقيمة من الماضي الى الحاضر.

ومن ناحية البناء الفني، فقد عرض عادل كامل روايته مستخدما النزعة التقليدية للقص في الرواية الكلاسيكية من خلال القاعدة الارسطية المبنية على نظام البداية والوسط ثم النهاية، فقد عرض لحياة اخناتون منذ كان طفلا وليدا، ثم وليا للعهد فملكا على مصر خلفا لابيه " امنحتب الثالث " وتركزت عدسته الروحية، ومجاهدته في سبيل اكتشاف حقيقة الاله والصراع الذي نشب بينه وبين كهنة " امون " الذين راوا في ديانته الجديدة خطرا عليهم، ونذيرا بزوال سلطانهم ومكانتهم الاجتماعية بين الشعب، فانضموا الى اعدائه الذين اغاروا على اطراف مملكته في سوريا. وقد نهج الكاتب في بناء روايته نهج الكتابة التاريخية من حيث الاعتماد على الحقائق التاريخية التي استقاها من مصادر مصرية واجنبية، ثم ضمنها بعض الاحداث التاريخية، وقد اشار الكاتب في مقدمة الرواية واستدل ببعض الحقائق التي قالها بعض المؤرخين المعاصرين حيث يقول العلامة " برستيد " اكبر عمداء التاريخ المصري القديم: " ان لهذا الملك مركزا ظاهرا وشخصية بارزة بين ملوك العالم على توالي العصور، فهو اعظم الفراعنة فلسفة واكبر الملوك شخصية على مدى التاريخ البشري. لم يكن اخناتون فردا عاديا.. فهو الى انه سليل بيت المجد والشرف. كان صعب المراس، قوي الشكيمة، لا يتردد ابدا في انجاز مشروعاته واجبار اكابر مملكته على الانقياد لاوامره. اما شجاعته المعنوية فلا مثيل لها. اذ استطاع في غير وجل ان يناهض بمفرده صرح التقاليد المتناهية في القدم، لكي ينادي بافكار غاية في السمو كانت فوق مستوى فهم البشر في هذا العصر. لقد توصل هذا الملك العظيم بثاقب فكره الى معرفة إله العالم خالق الكون، والى الايمان برحمته ورأفته بمخلوقاته ". اما " ارثر ويجل " المفتش العام للاثار بالحكومة المصرية، والذي اشترك في الكشف عن مقبرة اخناتون، فلم يكن اقل اعجابا به وحماسة له، فقد افرد لهذا الملك الشاب سفرا جليلا نسب اليه فيه اروع الصفات التي يمكن ان يتحلى بها بشر. فهو يقول: " ان حكم اخناتون الذي دام سبعة عشر عاما. يبرز كأعظم حقبة لافتة للنظر على مدى التاريخ المصري الطويل الامد. اننا نرقب القافلة اللانهائية للفراعنة الغامضين، يتالق نجم كل منهم لحظة سريعة في الشعاع الخافق لمعرفتنا بهم، دون ان يترك معظمهم سوى اثر هين في الخاطر. انهم محجبون بالضباب، بعيدون في الاحقاب.

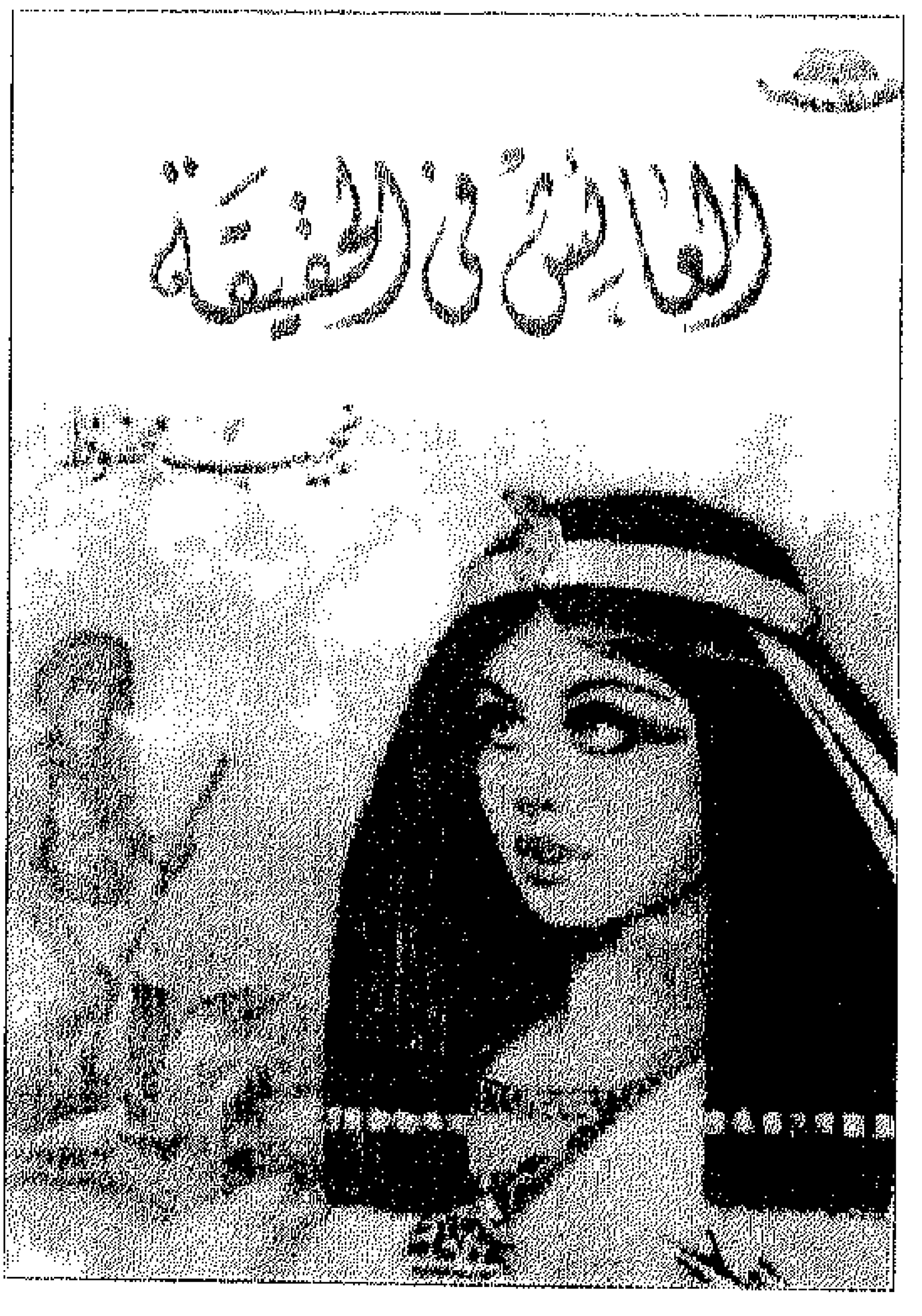
كما حقق عادل كامل من خلال روايته " ملك من شعاع " التقاء المؤثرات الاوربية بالمؤثرات المعاصرة للنص الروائي، حيث استهوى الكاتب الجانب الرمزي من الادب الغربي، كما صوره بعض الشعراء الرمزيين، وكما صور في القصص الديني بنوع خاص، واجتمعت في هذا النص الوان صوفية ورثتها مصر منذ عصر الفراعنة، فاختار حقبة من تاريخ مصر اقتصرت على تصوير تجربة روحية لها خصوصيتها هي تجربة المناداة بالتوحيد، ووحدانية الخالق، وقد عرض الكاتب لمضمون روايته لصراع دار بين عالمين مختلفين، عالم روحاني يتمسك بالمثل العليا، وعالم واقعي لم يستعد لهذه التجربة، ووجد فيها بداية انهيار لواقع نفعي خاص، ويظهر عالم النص بشقيه الصوفي والواقعي في تناقض حاد من خلال هذا الصراع الذي نشأ داخل النص، وينفصل اخناتون بالتدريج عن العالم الثاني لكهنة امون، وتتسع الشقة بينه وبين هذا العالم، حتى يشرف اخناتون على نهايته ويفشل في التكيف مع هذا العالم المتعدد الالهة، والمتعدد النوايا والمصالح.

في الجانب الآخر عكس نجيب محفوظ خاصية " اشكالية الحقيقة التاريخية " المطلقة في روايته " العائش في الحقيقة "، وهي تعالج البحث عن " الحقيقة التاريخية " في " المادة التاريخية " الخاصة بهذا الفرعون: ماذا كان حقا؟ وكيف تحكم عليه من خلال واقعه؟ أمجنون هو، كما نعتته بعض الشخصيات؟ أمارق هو كما قيل عنه داخل النص؟ ام هو نبي امته وحكيمها التي عجزت عن فهمه فأساءت به الظن؟.

ويستخدم نجيب محفوظ ـ لتكثيف هذه الاشكالية ـ تكنيكا تمثل في اختيار عدد من الاشخاص الذين عاصروا اخناتون واحداث عصره. وترك لكل منهم ان يعكس حقيقة الواقع التاريخي لاخناتون وفقا لرؤيته التفسيرية التي يتبناها في الامر، فكان لكل واحد منهم " منهج تفسير " مختلف عن الاخر، ويظهرنا على الكيفية التي بها ينتهي

كل " تفسير " - للمادة نفسها - الى حقيقة مغايرة لما تنتهي اليه وجهة النظر الخاصة لهذا التفسير. ثم، مع الشاب " مري مون " الباحث عن الحقيقة التاريخية - ذلك الروح الحائر ينتهي الى ان " الحقيقة " في التاريخ وهو مطلب اشكالي داخل هذا النص الذي وظف نجيب محفوظ فيه كل خبرته الروائية. بان جعل كاهن امون يلجأ الى تفسير نفسي لواقع اخناتون التاريخي انطلاقا من علاقته - كابن ذكر - بامه الملكة " تيتي ". اذ يرى كاهن امون كتفسير وموقف عدائي خاص، حيث بدأ ينتهك ذات اخناتون الشخصية نفسها وطبيعته النفسية، بان جعله لم يحب في الواقع الا امه، ولم ير امامه الا هذه المراة المتسلطة، اعطته الحياة والافكار، ولشدة التصاقه بها شعر بوحدتها، والامها، فحنق على ابيه حنقا دعاه الى الانتقام منه بعد موته فمحا اسمه من الاثار بحجة اقترانه باسم امون، اما الحقيقة فهي انه اعدمه بعد موته بعد ان عجز عن قتله في حياته ". وقد عكست الام رغباتها الطموح على ولدها الضعيف، فقد اخذ عليها كاهن " امون " نهمها للسلطة ذلك النهم الذي سول لها ان تستغل الدين بنعومة ودهاء لتستاثر بالقوة للعرش دون الكهنة اجمعين ". فكاهن امون يرجع بالاصل في افكار اخناتون الجنونية من وجهة نظره الى هذه الام الداهية. ففي راس هذه الام دارت فكرة عن التوظيف السياسي للدين، فان " امون سيد الهة مصر، وهو يقوم امام رعايانا في الامبراطورية رمزا للسلطة وربما الهزيمة، اما اتون اله الشمس فانه يشرق في كل مكان وبوسع كل مخلوق ان ينتمي اليه "، وهكذا فان الام هي الاصل في فكرة اله جديد واحد يرضاه كل رعايا الامبراطورية التي قهر الداخلون فيها على التخلي عن الهتهم المحلية لحساب اله الظافرين الفاتحين. فكان لا بد من اله اخر لا يقترن في وعي، الرعايا من غير المصريين بالهزيمة، فكان رمز الشمس اتون.

يواصل كاهن امون اكمال الصورة، فيرى انه بعد ان قامت الملكة الام بوضع بذرة الدين الجديد - لبواعث سياسية - في عقل وروح ابنها اخناتون، راح يتفاعل مع الفكرة




لحسابه الخاص، في اطار من ضعفه وخنوثته، فاخناتون، ما كان رجلا وما كان امراة.. وقد اخترع الها على مثاله في الضعف والانوثة، تصوره ابا واما في وقت واحد، وتصور له وظيفة وحيدة هي الحب، فكانت عبادته، تعتمد على منظومة من السلبية المطلقة في كل الامور.

وفي تفسير اخر لحالة اخناتون، يلجأ نجيب محفوظ الى منطق التفسير العقلي على لسان " اي " في تفسيره العقلي التاملي من واقعة الموت التي المت بتحتمس - الشقيق التوام لاخناتون – فقد حملت هذه الحادثة روح وعقل اخناتون على مراجعة فكرة " العلاقة بين الاله والانسان "، فهو يرى ان اخاه " كان يزور معبد امون، ويتلقى الرقى والتعاويذ ولكنه مات ". لقد قامت في وعيه موازنة جديدة لهذه العلاقة ترى ان يكون حب الانسان للاله سبيلا للخلود لا للموت. اما وان واقعة موت اخيه " تحتمس " قد دفعته الى اختلال العلاقة في ظل هذا الاله، لذا فقد انفتح امام وعيه باب واسع للمراجعة النقدية لكل شيء يظله هذا الاله " امون " غير العادل بظله، وقد جاء ذلك صراحة على لسان اخناتون حين تحدث عن طيبة عاصمة امون واتباعه، ": فطيبة " تقولون انها المدينة المقدسة.. انها وكر التجار الجشعين والفسق والعهر، ومن هم هؤلاء الكهنة الكبار يا معلمي؟ الا انهم من يضلون البسطاء بالخرافات، ويشاركون الفقراء في ارزاقهم المحدودة، ويغوون الفتيات باسم البركة، فجعلوا من معبدهم مرتادا للدعارة والعربدة، عليك اللعنة يا طيبة ". هو يرى - اذن - الاسباب موصولة بين النقد الديني والنقد الاجتماعي، فصلاح الاخير رهن بصلاح الاول، اذ " لا كرامة لعرش يقوم على الكذب والفجور ".

وفي منطق هذا النقد - الديني والاجتماعي - بدا امون الها ماديا ارضيا يرتبط بالمصالح واصحاب المصالح، ان " امون اله الكهنة، اما اتون فهو اله السماء والارض ".

هكذا، وباتساق عقلي ومنطقي، احتاج الامر الى اله جديد، فكان اتون، والى مجتمع جديد، فكانت مدينة اخناتون الجديدة " اخت اتون " ( تل العمارنة ).

وهو - من بعد ذلك - يستنبط منطقية البناء للدعوة الجديدة، فهو بناء يعتد بالضمير في الانسان: " اليس لنا قلوب نميز بها بين الحق والباطل؟ ".ويدعو للسلام ونبذ الحرب: " لا ادري كيف يعين اله على ذبح مخلوقاته؟ " . ويؤكد على مبدا المساواة: " الشمس لا يفرق نورها بين مخلوق واخر ".

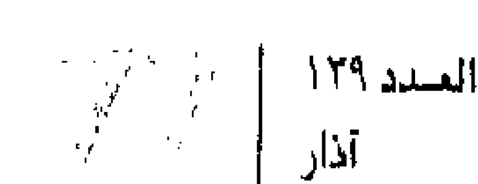
انها صورة مغايرة للاولى تماما، وانه تفسير مباين للاول تماما. كل ذلك و" المادة " التاريخية واحدة، ومع ذلك يختم " اي " حديثه مؤكدا لسماعه ان " هذه هي قصة اخناتون ".

بذلك - وفي ظل هذا التفسير - يكون اخناتون انسانا ذا عقل راجح، هزه موقف معين، رده الى افكار كان قد درج عليها تقليدا، فراجعها مراجعة نقدية استدل بها - عقلا - على الاله الواجب، استدلالا يرضاه المنطق ويصادق عليه العقل السليم. لقد كانت هذه الاراء التي اعتمد عليها نجيب محفوظ في بنائه الفني لرواية " العائش في الحقيقة " هي وجهات نظر متباينة حول الجدل الدائر حول هذه الشخصية التاريخية التي عاشت واثارت جدلا كثيرا حولها، وتحولت على يد كثير من المبدعين الى مادة ثرية للتعبير والابداع.

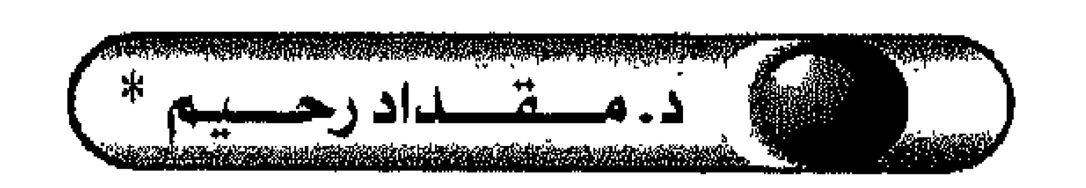
* كاتب من مصر

المراجع

* ملك من شعاع ( رواية )، لجنة النشر للجامعيين، القاهرة، ١٩٤٥
* العائش في الحقيقة ( رواية )، مكتبة مصر بالفجالة، القاهرة، ١٩٨٥
* الفن القصصي في الادب المصري الحديث ١٨٠٠ - ١٩٥٦، د. محمود حامد شوكت، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٥٦
* اتجاهات الرواية المصرية منذ الحرب العالمية الثانية الى سنة ١٩٦٧، د. شفيع السيد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٨
* نجيب محفوظ، صفحات، ومذكرات، واضواء جديدة على ادبه وحياته، رجاء النقاش، مركز الاهرام للترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٩٨
* صورة المراة في الرواية المعاصرة، د. طه وادي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠
* فكرة التاريخ في ادب نجيب محفوظ، د. وفاء ابراهيم، ندوة الثقافة والعلوم، دولة الامارات العربية، دبي، ١٩٩٥.



# موت النقطة
## قراءة في المجموعة الشعرية "النقطة" للشاعر العراقي أديب كمال الدين


د. مقداد رحيم *

**(استهلال) يبدو الشاعر أديب كمال أديب الدين منشغلاً طوال الوقت بأبجدية الحروف، كما كان انشغل بها المتصوفةُ، ثم شعراءُ العصور المتأخرة على نحوٍ آخر مختلف من حيث الدلالة الرمزية لكل حرف. غير أنّ أديب كمال الدين يمزج بين الطريقتين ليؤسِّسَ له منهجاً خاصاً به هو.**

**فهو يختلف عن المتصوفة في أن دلالات أحرفه لا تحقق النشوة المطلوبة ولا تقتربُ من الغاية المنشودة حيث السعادة المطلقة كما هي الحال لدى المتصوفة، ويتفق مع أصحاب المنهج الثاني في بعض نصوصه فتُعطي بعض أحرفهِ الدلالات التي يُخفيها وراء كل حرف.**

وفي مجموعته الشعرية "النقطة" تأخذ النقطة دلالتين أساسيتين هما نقطة الحروف ونقطة الدم، وكلتا الدلالتين تتسعان أحياناً وتتحدان أحياناً أخرى لتشكّلا معادلاً موضوعياً للشاعر نفسه، فهو النقطة في حروفه، وهو النقطة في دمه، وهو النازف دائماً، المقتول دائماً. يقول متحدثاً عن النقطة وعن نفسه في آنٍ معاً:

**كانت النقطة تحت**
**وقتها كنتُ ملكاً عاشقاً**
**ثم انتقلت النقطة فوق**

**فصرتُ صعلوكاً فشحاذاً فلا شيء!. ص٧٠**

وبين النقاط والحروف تدور ثلاثة أشياء دوراناً جليّاً في جملته الشعرية في هذه المجموعة، هي الموت والدم والطفولة الضائعة، وجميعها تحمل دلالات سلبيةً وتشير إلى العدم. إنَّ دوران الشاعرِ حول هذه الألفاظ يدلُّ على تمكنها من نفسه، واستحواذها على أفكاره، وهو في كل ذلك إنما يرثي نفسه بإمعان واضح، ويُعلن عن امّحاء وجوده في الحياة.

فأما لفظ الموت فله حضوره المهيمن، فقد تكرر أكثر من أربعين مرة، ومن ذلك: (الموسيقى تجيء/ فأقومُ من الموت إليها. ص٢٧، بكيتُ حتى سالت روحي. ص٥٣، أم أني سأدخل في إيقاع المغني العجيب/وأغرقُ فيه حتى الموت.ص٦٢، أم أنه كُتب عليَّ أن أرى جسدي/يموت أمامي عضواً عضواً؟.ص٧٨، وأبكي حتى أموت/ثم أولدُ كي أبكي ثم أموت. ص٨٢، البارحة متُّ. ص٩٤، فسقتني السمَّ/لأموت إلى الأبد. ص١٠٠، أنا الساحر الذي أُحرقَ حياً حتى الموت. ص١٠٤)، وبما أنه والنقطة سواء فهو يبحث عن حقيقتها إذ يبحث عن حقيقته هو فيصل إليها فإذا هي تتجلّى في الموت نفسه: (أنا أبحث عن حقيقة النقطة/حقيقة النقطة في

## قراءة في المجموعة الشعرية "النقطة"

الموت. ص٧٢-٧٣).

أما لفظ الدم فقد تكرر أكثر من أربع وعشرين مرة، وأكثر من نصف هذا العددَ للطفولة الضائعة، في قصائدها الثلاثين:

١- أنا الذي بنيتُ المأساة بدمي.ص٧
٢- والرغيف هنا مغموس بالدم. ص١١
٣- أنا دم أخذته السماء ولم تعطه الأرض. ص١٤
٤- كانت النقطةُ دمَ الجمال/دمَ المراهقة/دمَ اللذة /دمَ السكاكين/ دمَ الدموع/ دمَ الخرافة/ دمَ الطائر المذبوح/ كانت النقطةُ دمي. ص٢١
٥- فلم يبق لي منكِ سوى النقطة/ نقطة الدم. ص٣٢
٦- محتفلاً بدمي../فرحاً به.. ص٣٨
٧- لُطمتُ على فمي حتى سال دمي. ص٤٠
٨- أريد أن أبدأ أو أنهي سمفونية دمي. ص٤٦
٩- من دمكِ اقتبستُ موتي. ص٤٨
١٠- ركبتُ زورقي متجهاً إلى بحيرة دمي. ص٥٢
١١- وضعتُ رمحاً على بابي/ خضبتُه بدمي. ص٥٣
١٢- كيف نخرج والطريقُ إلى النهر/زلزاله كالحجر/ وأحداقه من رغيف مدمىً؟ . ص٦٥
١٣- فلن أترك سوفوكليس يقلع عيون مخلوقاته/على خشبة دمي. ص٧٩
١٤- لا شأن لي إلاّ بما يكتب الشاعر/ في حروف دمه. ص٨١
١٥- أتجلى في ذيل الشمس/ الملآن بالدم والغبار والأنين. ص٨٦
١٦- أين أنتِ/ لتعيدي إلى دمي طبول أفريقيا. ص٩٦

بل إنَّ بين ثنايا كلماته ما يُوحي بالرغبة في الانتحار، وحيث لا يتأتى له ذلك في الواقع، فقد لجأ إلى خياله ليحقِّقه فيه، فانصبَّ في شعره، ومن ذلك قوله: (أعجبني موتي/وحين حاولتُ أن أكرره/ جننتُ. ص٢٨، وضعتُ رمحاً على بابي/ خضبتُه بدمي.ص٥٢، من أجلك افتتنتُ بالموت.ص٣٣، هل أجرِّبُ الموت؟. ص٣٦) .

وتتجلى رغبته في الانتحار بإصرار في قوله:

كلّ يوم أطلقُ عليكَ النار ولا تموت
أشفقُ عليك لأنكَ قويٌّ كالثور المجنح




ووحيد كمرآة أعمى
وغامض كرأس مقطوع
ووحشيٌّ كدبابة تسحق طفلاً
وضائعٌ كحرف لا نقطة فيه
وساذج كأنكيدو
وخاسرٌ ككلكامش
أشفقُ عليك لأنكَ تشبهني تماماً
لأنكَ أنا. ص٣٣

يقف الشاعر إذن على شفا مأساة عميقة الغور، لا يستطيع معها إخفاء فورانه، أو السكوت على أحزانه، فما سبب هذه المأساة؟. إنَّ مَن يتفحّص حياة الشاعر أديب كمال الدين يراه مهدورَ الطفولة، ضائع الشباب، وليس أعزَّ على المرء من هاتين المرحلتين في حياته، وقد أحسنَ هو غاية الإحسان فعبَّر عن ذلك بجلاء شديد، وبوح صادق، ها هو يُشبِّه طفولتهُ باللقلق وهو طائر يختلط لون السواد فيه بالبياض، ولا يبني عشه إلا في الأماكن العالية البعيدة إمعاناً منه في رسم الصورة المناسبة لطفولته النائية فيقول:

**بين ثنايا كلماته ما يُوحي بالرغبة في الانتحار، وحيث لا يتأتى له ذلك في الواقع، فقد لجأ إلى خياله ليحقِّقه فيه، فانصبَّ في شعره، ومن ذلك قوله: (أعجبني موتي/وحين حاولتُ أن أكرره/ جننتُ).**

طار اللقلقُ
لقلقُ طفولتي
بعيداً بعيداً
غير أنَّ اللقاء به
ظلَّ حلماً ينمو فيَّ
كما تنمو النار في فوّهة البركان. ص٢٢

وأيُّ معنى لهذه الطفولة وهي لا تساوي شيئاً على الإطلاق؟، بل هي ضائعة أو مسروقة، فلا يعرف لها معنى ولا يفقه لها سراً:

١- وحين أفلستُ
بعتُ اللاشيء مقابل طفولتي
واللاجدوى مقابل صباي. ص٥٠
٢- لو دخلت نقطتي في هلالك
لاستعدتُ طفولتي المسلوبة
من سوق اللصوص والمرابين. ص٦٧
٣- أنا اللص الذي سرق الزمنُ طفولته البريئة. ص١٠٥
٤- دعيني أتعرفُ إلى بطنكِ النحيل
لأعرف سرَّ الطفولة الضائعة. ص٩٩

وتقف طفولته في طابور أشيائه ومتعلقات حياته التي يرثيها وخصَّها بقصيدته "محاولة في الكتابة" وهي قصيدة تقطر ألماً ومرارة، غير أنه يرسمُ لطفولته بعض الملامح من خلال سرد بعض ذكرياته في مدينته الحلة:

بحثتُ عن طفولتي في أغنية قديمة
بحثتُ عنها في نخيل بابل والعراق
وسألتُ عنها ليل الحلة
فلم أجدها إلا في كفِّ طفل شحاذ
يجلس قرب الجسر العتيق
ويمد يديه للعابرين الساهمين
يضحك تارةً، يبكي أو ينام. ص٥٩

ولا يجد أديب كمال الدين غير الموت

عزاءً لضياع تلك الطفولة البريئة:

**إلى الحظ**
**أرسلتُ رسائل شديدة اللهجة،**
**شديدة التقريع:**
**"انتَ من أفسدَ طفولتي**
**وحطم شبابي**
**وأريك شيخوختي".**
**ضحك الحظ، وقال:**
**"حسناً،**
**سأجعل من موتك**
**مناسبة مليئة بالبهجة والشموع!". ص١٠٨**

غـيـر أنه مع ذلك مـا يزال يحنُّ إلى طفولته، ويعيش على ذكراها، ويتمنى لو عادتْ إليه لا لمعاندة الزمن والسير ضدَّ إرادته وقَدَره المحسوب بدقة متناهية، وإنما لأنَّها معادل موضوعي للفرح الذي يتطلع إليه الشاعر، وحيث هي كذلك فالشوق إليها يستحيل شوقاً إلى الفرح نفسه حيث تتمنَّعُ عودتها على أجنحة ذلك اللقلق النائي:

**يا لقلقي...**
**متى تجيء حتَّى أكفَّ عن البكاء؟**
**متى تحطُّ حتى أكفَّ عن الدموع؟**
**متى تحطُّ حتى ألمس السعادة**
**في منقارك الدافئ**
**وأحسَّ بصباي**
**يضحك في بياض ريشك العجيب؟. ص٢٥**

ولكن كيف تُضيع الطفولة؟. ترعرعَ الشاعر في العراق وما لبث أن فتح عينيه على بلد يقف لهُ الأعداءُ على الأبواب فجأةً ، ولا يشغلهم غير إعلان الحرب عليه، بحسب الخطاب السياسي المُعلَن، ولذلك وجب عليه أن يشمِّر عن ساعديه ليخرج من حرب ليدخل في أخرى، فأي طفولة هذه التي تأكلها الحروب المتتالية؟، أليس من المعقول والحالة هذه أن تتوشَّح بالسواد، فلا تنجو منه حتى الصباحات؟! :

**الصباح قطعة كفن**
**فتعالي يا نقطة الطفولة**
**قبِّلي خرابي**
**كل سنة مرة**
**وضعي على رأسي الذي شيَّبتْهُ الحروب**
**حرف أمل وغصن حياة**

**يستغرقُ الشاعر في مشروعه الشعري المستفيد من إمكانات حروف الأبجدية في التغيُّر تبعاً لأوضاع النقاط من فوق أو من تحت، فتتغيَّر معاني الكلمات تبعاً لذلك**

**تعالي، فالصباح عباءة سوداء**
**عليها عصفور روحي كسير الجناح. ص٨٨**

أما شبابُه فليس هو بأقلَّ ضياعاً من طفولته، وهو ضياع يتحمل الوطن مسؤوليته التامة: (خذيني فعلى الرماح حُمل رأسي/ وعلى الورقة البيضاء سُفح شبابي. ص٣٤، وشبابي الذي غيبته دجلة الغموض. ص٨٩)، فإذا ضاعت طفولة الشاعر وتبعها شبابه فما الذي بقي لديه غير الضياع التام والهلاك؟:(وَضِعتُ حتى اكتشفتُ أرخبيل الضياع. ص٧١، أهي قليلة مناسبات ضياعي وهلاكي/ حتى تضيع، يا صوتي، وتهلك؟. ص٧٧ )، وهو الضياع الذي يساوي الموت الذي أمعن فيه الشاعر أيما إمعان، كما مرَّ.

ويستغرقُ الشاعر في مشروعه الشعري المستفيد من إمكانات حروف الأبجدية في التغيُّر تبعاً لأوضاع النقاط من فوق أو من تحت، فتتغيَّر معاني الكلمات تبعاً لذلك، وهو في هذه المجموعة يستفيد مما تفعله النقطة عندما تنتقل بين الأمكنة في الكلمة الواحدة، ويمكن أن ننظر في قصيدته "محاولة في حقيقة النقطة" لنكتشف فلسفة الشاعر في ذلك:

**١-كانت النقطة تحت**
**وقتها كنتُ ملكاً عاشقاً**
**ثم انتقلت النقطة فوق**
**فصرتُ صعلوكاً فشحاذاً فلا شيء!**
**٢- استمرَّ صعود النقطة عشرين عاماً**
**بالتمام والكمال**
**خلالها حلقت الطائرات مرتين**
**واحترقت مرتين**
**فاستبدلتُ رائي بالألف**
**وعيني بالدال ودالي بالياء والباء. ص٧٠**

ففي هذين المقطعين من القصيدة يحاول الشاعر أن يصنع مشتركاً بين تغير أمكنة النقطة وتغيُّر مجريات حياته، فكأنهما شيئان متلازمان، ففي المقطع الأول يقارن بين حالتين: حالة مزدهرة يقابلها وجود النقطة تحت فيتحقق اسمه "أديب"، وهو يقصد الملك "أوديب" بطل التراجيديا الإغريقية للكاتب سوفوكلس الذي ذكره الشاعر في موضع آخر من مجموعته هذه كما مرَّ، ويشبِّه نفسه بهذا الملك لتشابه الاسمين فضلاً عن تشابه المحنتين من حيث النهاية المفجعة، وإنْ كان نصَّ على الجانب الإيجابي من الفجيعة متمثلاً بصفة الملك العاشق، وحالة مندحرة يقابلها انتقال النقطة إلى تحت فيتغير اسمه إلى "أودين" وهو إله الحروب والقتلى في المعارك بحسب الميثولوجيا الاسكندنافية، وإنْ كان نصَّ على الصعلكة والشحاذة.

وفي المقطع الثاني يحاول الشاعر التأريخ لمأساته في الانتقال من حالة الازدهار إلى حالة الاندحار فيما هو واضح من السياق، غير أن التغيير هنا يتعدى انتقال النقطة إلى استبدال الحرف بحروف أخرى، استبدال حروف بلا نقاط بحروف منقوطة، فتمام الحروف الأولى غير المنقوطة التي ادعاها الشاعر اسماً له هو "رعد"، الذي استبدله باسمه الحالي "أديب"، بعد تلك العشرين عاماً.

إن أديب كمال الدين شاعر ذو منهج خاص به، وقد أثبتَ خلال مدة طويلة من التجريب والتعميق أنه مخلص لمنهجه هذا غاية الإخلاص، ذاهباً معه إلى أقصى حدٍّ، مستفيداً من اكتشافاته الجديدة، ويبدو أنه يقف منه على جديد في كل مرة، على الرغم مما يعتور هذا المنهج من غموض وتعميات لا يستطيع القارئ العادي ملامستها، وإدراك مجاهيلها أحياناً. وقد بدا في هذه المجموعة دائمَ النزيف والأوجاع، محاطاً بالضياعات، مسكوناً بالانهزامات والانكسارت والخيبات، منكفئاً على اليأس، مهموماً بالذكرى...مقتولاً.

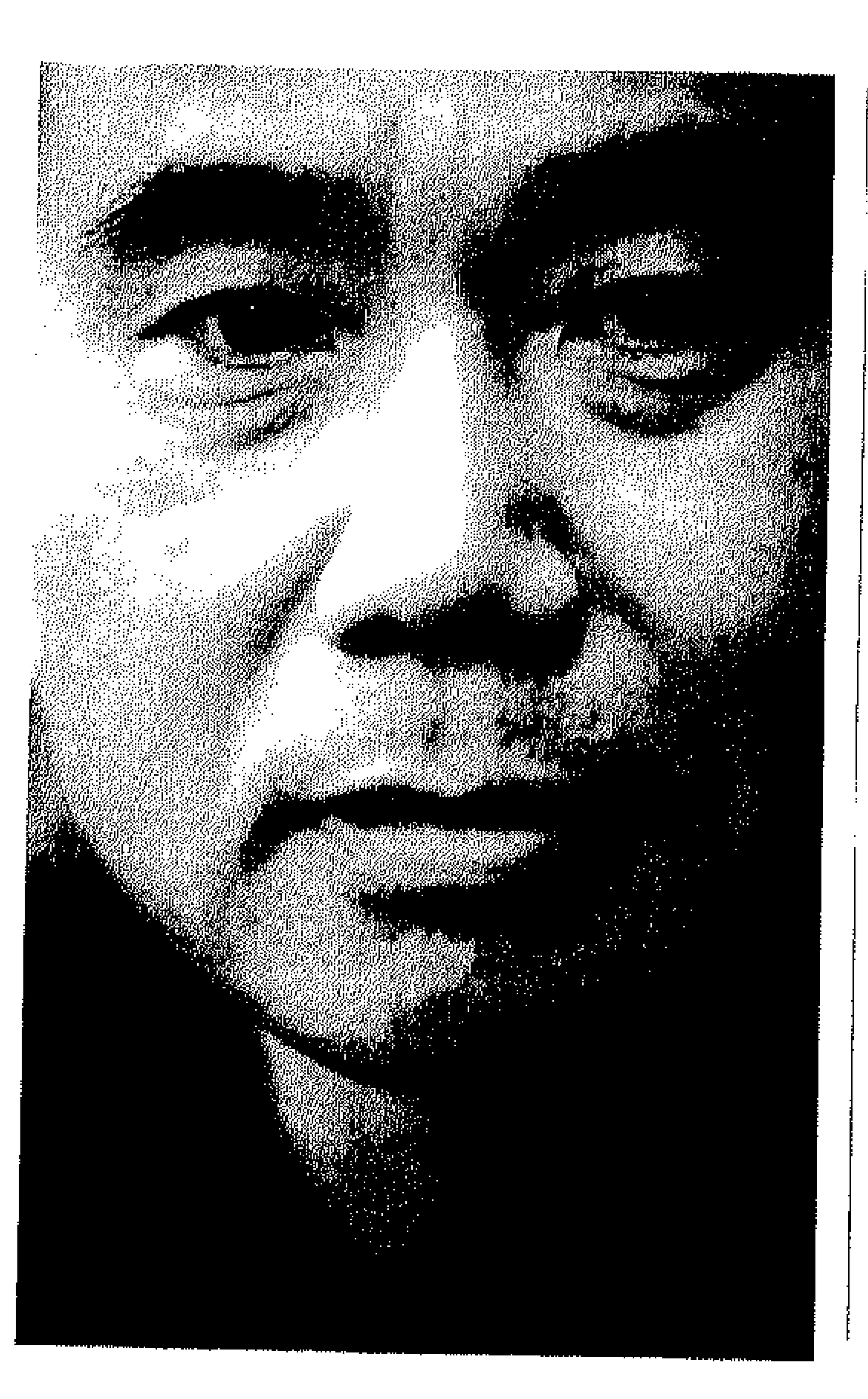
* شاعر وناقد عراقي مقيم في السويد
migdad25@hotmail.com

## لا يميّز بين الثقافة اليابانية والثقافة الغربية

# هاروكي موراكامي...
# لا حدود بين الرواية والحلم




**يعكف الروائي والمترجم الياباني هاروكي موراكامي على الكتابة منذ سبعينيات القرن الماضي، ولكنه لم يصبح شخصاً معروفاً في الأوساط الأدبية الدولية إلا منذ سنوات قليلة. وعلى الرغم من هذه الشعبية المتنامية، فهو لحدّ الآن لم يجد الاهتمام النقدي المناسب، باستثناء عدد قليل من النقّاد، وهم عادة أولئك المتخصّصون في الأدب والثقافة اليابانية.**



وعلى الرغم من أن مجازية الترجمة أمر مركزي بالنسبة لأعمال موراكامي، إلا أن ذلك لا يعني الشكل نفسه من الترجمة والذي يتم توظيفه عادةً في دراسات الترجمة. فـ "الترجمة"، هنا، ليست عملية لغوية، لكنها قضية موضوعاتية: يُعرّفُ موراكامي الترجمة بأنها شكل من أشكال الاتصال بين كيانين، ويستكشف هذا في مجال أيّ حوار، حتى الحوار بين أفراد يتحدثون اللغة نفسها. وهذا أمر من "أخلاقيات" الترجمة بقدر ما تمثّل الترجمة فعلاً اتصالياً بين الذات والآخر، حيث يكون الآخر واضحاً في عدد من السياقات المختلفة. وبتأكيده على البديل الضمني لمفهوم الترجمة، تثير أعمال موراكامي، حتى في الترجمة، "أسئلة مهمة حول الترجمة وإعادة الترجمة، والنزعة التجارية وتأثير العولمة على الأدب".

إنّ التأخر في استقبال أعمال موراكامي يعود، في جزء منه، إلى الوقت الذي تستغرقه عملية الترجمة، بالرغم من أن مثل هذا السبب يحجب حقيقة أنّ "الترجمة" نفسها متضمّنة ضمن خطاب سياسي. فعلى سبيل المثال يستعمل غياتري شاكرافورتي سبيفاك تعبير "سياسة الترجمة" للإشارة إلى تلك السياسة (سواء المتعلقة بالجنس، أو العرق أو الثقافة) التي تكون ضمنية في العمل المُترجَم: إنها عملية ينتقل فيها النصّ من الإطار الأيديولوجي لمؤلفه إلى الإطار الأيديولوجي للمترجم. على أية حال، تشير "سياسة الترجمة" أيضاً إلى أنّه لا علاقة بين أسباب وتوقيت ترجمة أعمال كاتب ما وبين سهولة الوصول إلى تلك الأعمال. فيما يتعلق بالأدب الياباني، مثل هذه القرارات متضمنة داخل إطار رأسمالي ("السلعة الرائجة") والرغبة في مراقبة الثنائية التقليدية: الاستغراب والاستشراق. لكن روايات موراكامي تُضعف هذه المعارضة لاستكشاف مركز اليابان في السوق العالمية وموقع الثقافة الغربية ضمن المجتمع الياباني. "هذا الاستغراب العَرَضي" ضروري بالنسبة لأدب موراكامي، حيث يُظهر كيف أن موراكامي يستجيب لمشاكل الترجمة، ليس فقط من نواحٍ ثقافية ولغوية، وإنما أيضاً من نواحٍ نصّية وأخلاقية. ولذا فإنه يقترح "ترجمةً للسياسات" بعيداً عن عالم الأيديولوجيا نحو فهم ذاتي متداخل أكبر للهوية الثقافية. الترجمة، بتعبير دقيق، هي تخطيط نسخة طبق الأصل في فضاء آخر لكي تبقى الصورة المُترجَمة مطابقة للصورة الأصلية. من الواضح أن هذا لا يتمّ ضمن الترجمات الأدبية، لأن مجرد النسخ الحرفي للنصّ سيؤدّي إلى بقع فارغة عديدة. فعملية الترجمة الأدبية تأخذ النصّ ككلّ وتحوّله إلى تعابير مكافئة تقريباً للغة الأخرى. إنه انتقال بين "لغة المصدر" و"اللغة الهدف"، حيث أنّ النصّ هو تأثير ثقافي للغة المصدر. لا يجب أن يتعامل المترجم مع التحويل اللغوي فقط، ولكن أيضاً مع عناصر مثل نوع النصّ (على سبيل المثال، صيغة تقنية أو أدبية)، والمحتوى الثقافي للنصّ، ووجهات نظر المؤلف السياسية الخاصة. فالمترجم هو المصفّي الذي يتم من خلاله تحويل النصّ الأصلي. إنها عملية تقدّم مشاكل عديدة عندما تتم مجابهة المترجم بالمطالب "الأخلاقية" للمهنة.

إن نموذج المترجم كـ "مصفّي" يؤشر على أسلوب موجّه عبر قنوات في التعامل مع الترجمة، انتقال من النصّ المصدر إلى المترجم إلى النصّ الهدف. وهذا يهدف عادة إلى انسجام قريب بين النصّ المصدر والنصّ الهدف. الانتقالات اللغوية من الاسم إلى





الاسم والفعل إلى الفعل يتم التعامل معها كأسلوب مباشر قدر الإمكان، والعناصر البنائية، مثل الأسماء الدالة على النوع، يجب أن تكون قريبة من تراكيب اللغة المصدر قدر الإمكان أو إيجاد أسماء مكافئة لها بشكل مناسب.

ولد موراكامي في كيوتو عام ١٩٤٩ لكنه أمضى معظم أيام شبابه في كوبي. كان أبوه كاهناً بوذياً، وكانت أمّه ابنة تاجر من أوساكا. وقد قام كلاهما بتدريس الأدب الياباني.

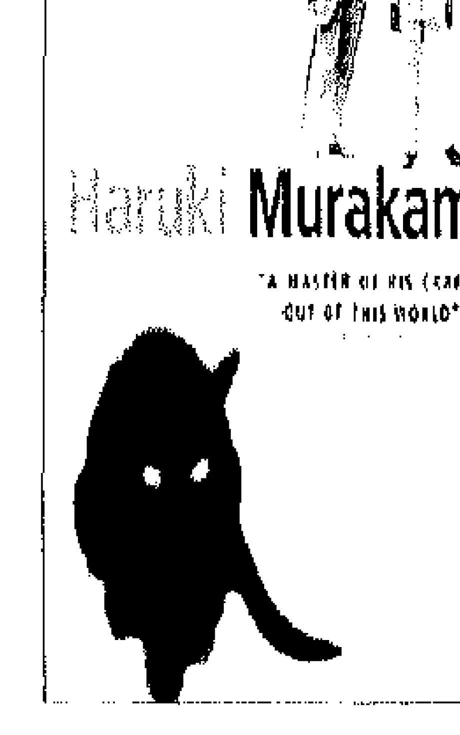
ومنذ سنواته الأولى، تأثّر موراكامي بالثقافة الغربية بشدّة، وخصوصاً من ناحية الموسيقى والأدب الغربيين. وقد نشأ وهو يقرأ كلّ شيء: من أعمال الكُتّاب الأمريكيين مثل فونغت وبروتيغان، إلى دوستويفسكي وبالزاك. وبالرغم من أنّه قد يكون تأثّر بهؤلاء الكتّاب الغربيين، إلا أن موراكامي لا يزال كاتباً يابانياً، بمعنى أنه ياباني ويكتب عن القضايا التي تحدث في اليابان (لكن هذا لا يعني القول بأنّ هذه القضايا لا يمكن أن تحدث في بلدان أخرى). ويتم تمييز موراكامي في أغلب الأحيان عن الكتّاب اليابانيين الآخرين بسبب التأثير الذي أحدثه فيه الأدب الغربي. كتابته مختلفة جداً عن كتابات الكتّاب اليابانيين الآخرين، بمعنى أن الأدب الياباني يركّز غالباً على اللغة الجميلة، التي يمكن أن تؤدّي إلى أن تكون الكتابة جامدة ومقيّدة. غير أن موراكامي يُفضّل أن تكون كتابته حرةً ومتدفقة.

درس موراكامي الدراما في جامعة واسيدا في طوكيو، حيث قابل زوجته، يوكو. عمله الأول كان في متجر للتسجيلات الصوتية، وبعد إنهاء دراساته فتح حانة للجاز أسماها "قطّة بيتر" في طوكيو. وقد أدارها من عام ١٩٧٤ إلى عام ١٩٨٢. ويحتوي العديد من رواياته على تيمات موسيقية وعناوين تشير إلى أغانٍ معيّنة، من بينها روايته "رقص، رقص، رقص" (عنوان أغنية لفرقة دلز)، و"غابة نرويجية"(عنوان أغنية لفرقة البيتلز) و"جنوب الحدود، غرب الشمس" (الجزء الأول من عنوان الرواية هو عنوان أغنية لنات كنغ كول).

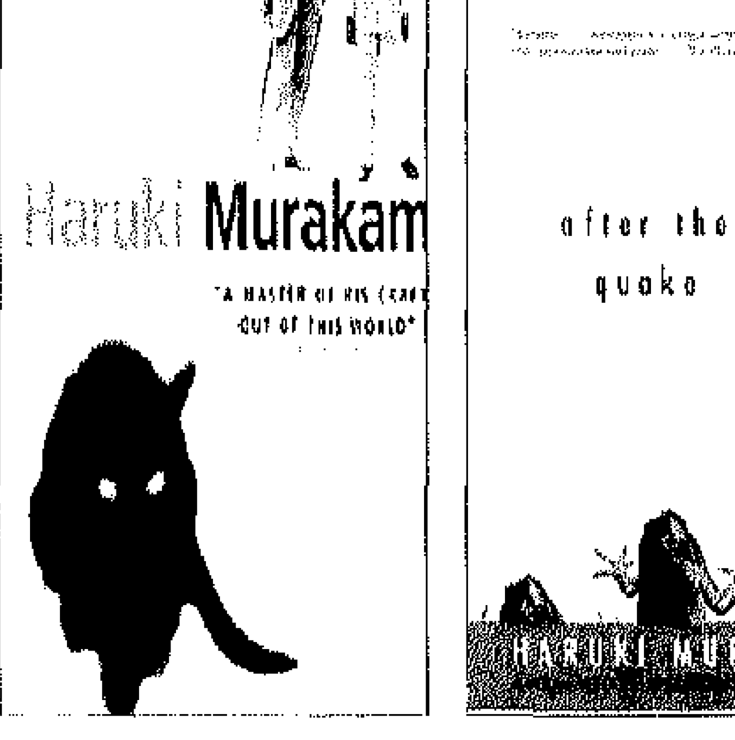
لم يكتب موراكامي أي عمل أدبي حتى أوائل الثلاثينيات من عمره. وحسبما يقول، فقد أصبح لديه فجأة وبشكل غير قابل للتفسير الإلهام لكتابة روايته الأولى "اسمع الريح تغنّي" (١٩٧٩). وقد جاءه هذا الإلهام وهو يشاهد مباراة في البيسبول. وقد عمل موراكامي على الرواية لعدّة شهور، في فترات قصيرة جداً، بعد أيام العمل في













الحانة (وهذا أنتج نصا متشظيا ومتسارعا في فقرات قصيرة). وبعد أن انتهى من الكتابة، أرسل روايته إلى المسابقة الأدبية الوحيدة التي تقبل عملاً بمثل طول عمله. وفازت الرواية بالجائزة الأولى. وحتى في هذا العمل الأول نجد العديد من العناصر الأساسية لكتابة موراكامي الناضجة لاحقاً: الأسلوب الغربي، الدعابة ذات المزاج الخاص، والحنين المؤثر.

نجاحه الأولي شجّعه على الاستمرار في الكتابة. وبعد سنة نشر "لعبة الكرة والدبابيس" (١٩٨٠). وعلى أية حال، فقد نفدت طبعات روايتيه الأولين، في ترجمتهما الإنجليزية، خارج اليابان. وطبقاً لموراكامي، فإنه يعتبرُ روايتيه الأوليين "ضعيفتين"، ولم يكن يتلهف إلى ترجمتهما إلى اللغة الإنجليزية. روايته الثالثة "مطاردة الخراف البرّية" (١٩٨٢) كانت، بالنسبة إليه، "الكتاب الأول الذي يمكنني أن أشعر فيه بنوع من الإحساس، بهجة حكاية قصّة. عندما تقرأ قصّة جيدة، تستمرّ فقط بالقراءة. عندما أكتب قصّة جيدة، أستمرّ فقط بالكتابة".

حققت "مطاردة الخراف البرية" نجاحاً نقدياً كبيراً. وهي رواية فيها استخدام للعناصر الفانتازية وتعتمد على حبكة متقطعة بشكل فريد. إن هذه الروايات الثلاث تشكّل "ثلاثية الجرذ" (وقد كتب موراكامي لاحقاً تكملة لها هي رواية "رقص، رقص، رقص"، لكن لا يتم اعتبارها عادةً جزءاً من السلسلة). وتتركز هذه الثلاثية حول الراوي نفسه الذي لا يحمل اسماً وعلى صديقه المدعو "الجرذ".

في عام ١٩٨٥ نشر موراكامي روايته "بلاد العجائب الحقيقية ونهاية العالم"، وهي عبارة عن فانتازيا حلمية تأخذ العناصر السحرية في أعماله إلى أبعاد جديدة. إن قصص موراكامي التي تشبه الأحلام جعلت الناس يصنفون كتابته على أنها كتابة ما بعد حداثية. عندما يقرأ المرء رواياته، لا تكون لديه عادةً فكرة واضحة حول الاتجاه الذي تسير فيه الحكاية. كلّ شيء غامض والقارئ لا يملك أية فكرة بشأن الرسالة الخفية التي يحاول المؤلف إيصالها. ويمكن اعتبار كتابة موراكامي ما بعد حداثية بمعنى أن الأشياء (في كتبه) ليست كما تبدو أو ليست على النحو الذي تظهر عليه.

حقق موراكامي إنجازاً رئيساً واعترافاً يابانياً وطنياً في عام ١٩٨٧ عندما نشر روايته "غابة نرويجية"، وهي حكاية تفجعية تدور حول الفقدان والجنس. وقد بيعت من هذه الرواية ملايين النسخ في أوساط الشباب اليابانيين، بحيث أصبح موراكامي نوعاً من "السوبرستار" في وطنه (وهذا ما كان يفزعه). وكانت الرواية قد طُبعت في جزأين منفصلين، يُباعان معاً. وكان للكتاب الأول غلاف أخضر، وللكتاب الثاني غلاف أحمر. وهذا كان له بدوره تأثير على الشباب المأخوذين بموراكامي وروايته. إذ أخذ المعجبون المتعصبون لهذه الرواية بارتداء ملابس حمراء أو خضراء، وذلك بحسب لون غلاف الجزء الذي يفضلونه أكثر.

في عام ١٩٨٦، ترك موراكامي اليابان، وسافر في كافة أنحاء أوروبا، واستقرّ في الولايات المتّحدة الامريكية. وقام بالتدريس في جامعة برينستون، وجامعتي نيوجيرسي وتافتس في ميدفورد. وخلال تلك الفترة قام بكتابة روايتيه "رقص، رقص، رقص" و"جنوب الحدود، غرب الشمس".

في عامي ١٩٩٤ و١٩٩٥ نشر موراكامي "يوميات الطائر ذي الزنبرك". وتدمج هذه الرواية ميول موراكامي الواقعية والفانتازية بشكل محكم، وتحتوي على عناصر العنف الجسدي. وهي أيضاً رواية أكثر وعياً بالموضوع الاجتماعي من أعماله السابقة، وتتعامل في جزء منها بالموضوع الصعب لجرائم الحرب في منشوريا (مانشوكو). إنّ "يوميات الطائر ذي الزنبرك" هي الرواية التي يستشهد بها النقاد غالباً على أنها أعظم روايات موراكامي. وبسبب هذه الرواية فاز موراكامي بجائزة يوميوري الأدبية، التي منحها له واحد من أقسى

# حدود بين الرواية والحلم

نقّاده السابقين، وهو الروائي الياباني المعروف كنزابورو أوي، الفائز بجائزة نوبل للآداب عام ١٩٩٤.

لقد احتلت معالجة الصدمة الجماعية موقعاً مركزياً في كتابة موراكامي، التي كانت، حتى ذلك الحين، أكثر خفةً بطبيعتها. وبينما كان موراكامي يشارف على الانتهاء من كتابة روايته "يوميات الطائر ذي الزنبرك"، هزّ اليابان زلزال كوبي، والهجمات بالغاز من قبل طائفة "أوم شينريكيو". وعلى إثر هذه الأحداث عاد إلى اليابان. وقد تحدث عن هذه الأحداث في عمله الأول غير القصصي "تحت الأرض"، وفي مجموعته القصصية "بعد الزلزال". ويرتبط هذان الكتابان بأعمال موراكامي السابقة من خلال الثيمات المتكررة التي تتمحور حول الأفراد الذين يتم اقتلاعهم من حياتهم اليومية من خلال أفعال مُفردة ومفاجئة، بالإضافة إلى العوالم الـ "تحت أرضية"، كما يُرى بوضوح كبير في روايته "بلاد العجائب الحقيقية".

يشتمل كتابه "تحت الأرض" بشكل كبير على مقابلات مع ضحايا هجمات غاز السارين في أنفاق القطارات بطوكيو، وهي تكشف عن مجتمع يختلف بشكل غامض عن أمريكا الحديثة. وبينما لا يأتي الكتاب على ذكر الجناة والأحداث ما وراء الهجمات، إلا أن صورة المجتمع التي يرسمها موراكامي هي صورة صادمة.

وتعتبر القصص القصيرة جزءاً مهماً من حياة موراكامي الأدبية. وبعيداً عن مجموعته القصصية "بعد الزلزال"، فإن العديد من قصصه القصيرة التي كتبها بين عامي ١٩٨٣ و١٩٩٠ تم نشرها باللغة الإنجليزية تحت عنوان "الفيل يختفي". وإلى جانب كتابته القصة القصيرة، ترجم موراكامي العديد من أعمال ف. سكوت فيتزجيرالد، رايموند كارفر، ترومان كابوت، جون إرفينغ وبول ثيرو، وآخرين.

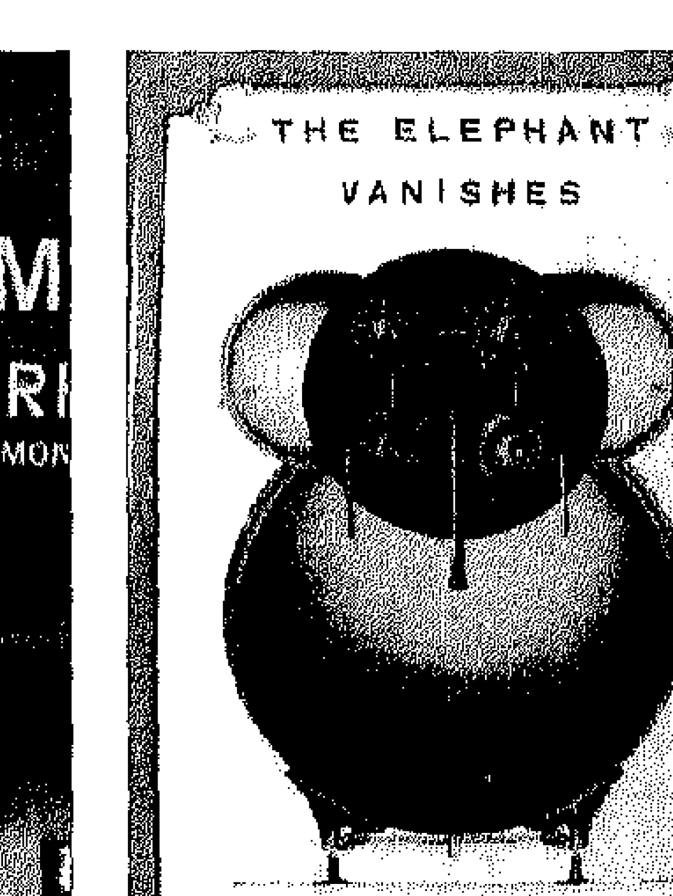
رواياته الأخيرة هي الرواية القصيرة "حبيبة سبوتنيك"، التي صدرت لأول مرة عام ١٩٩٩، ورواية "كافكا على الشاطىء"، التي صدرت عام ٢٠٠٢، وصدرت ترجمتها الإنجليزية عام ٢٠٠٥. أما النسخة الإنجليزية من روايته الأخيرة "بعد الظلام"، فستصدر في عام ٢٠٠٧.

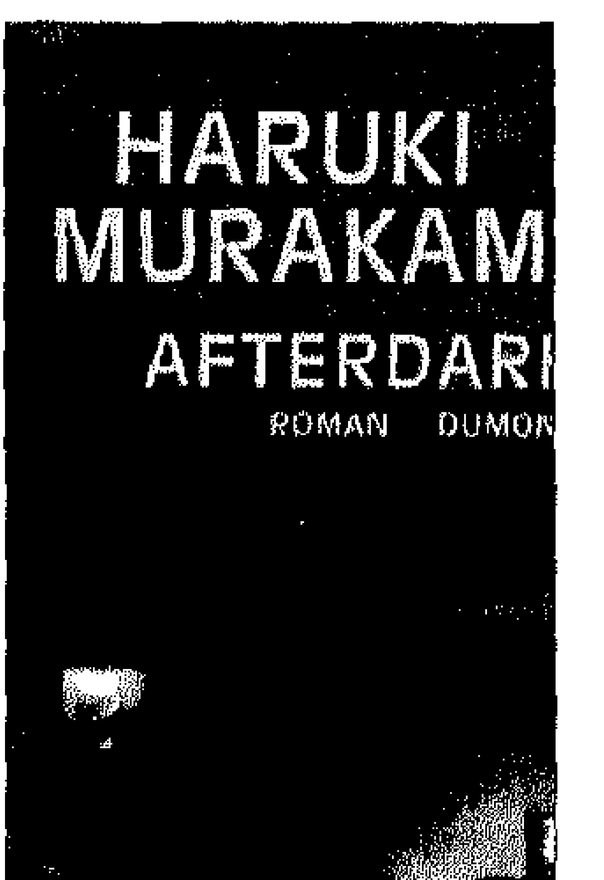
في أواخر عام ٢٠٠٥، أصدر موراكامي مجموعة من القصص القصيرة حملت العنوان الياباني "طوكيو كيتانش" (المعنى التقريبي لهذا العنوان هو "ألغاز طوكيو"). وهناك مجموعة تضم الترجمات الإنجليزية لخمس وعشرين قصة سوف تصدر في صيف العام الحالي (٢٠٠٦) تحت عنوان "صفصاف أعمى، إمرأة نائمة".

يعتبر أدب موراكامي، الذي تنتقده المؤسسة الأدبية اليابانية لكونه أدباً "شعبياً"، أدباً مرحاً وسوريالياً، وفي الوقت نفسه يعكس اغتراباً ضرورياً، الوحدة والحنين إلى الحبّ بطريقة أثّرت في قرّائه في الولايات المتّحدة وأوروبا، وكذلك في شرق آسيا. بالإضافة إلى ذلك، تم انتقاد كتابة موراكامي بسبب تصويره هوس اليابان بالرأسمالية.

وخلال كتاباته، كان موراكامي قادراً على الإمساك بالفراغ الروحي الذي يعاني منه جيله واستكشاف التأثيرات السلبية لعقلية اليابان المهووسة بالعمل والمدمنة عليه. إن كتابته تسمح له بانتقاد الكيفية التي سار عليها المجتمع الرأسمالي في اليابان، والتي أدت إلى التقليل من القيم الإنسانية وفقدان التواصل بين الناس.

وبينما تذكّر رواية موراكامي "كافكا على الشاطىء" بعقدة أوديب، إلا أنه ينظر إلى هذا الأمر وإلى موضوعة الأساطير بشكل آخر. يقول في إحدى المقابلات التي أجريت معه: "إنّ أسطورة أوديب هي واحدة من بين عدّة موتيفات وليس بالضرورة أن تكون العنصر المركزي في الرواية (رواية كافكا على الشاطىء). خطّطت منذ البداية للكتابة عن ولد في الخامسة عشرة من عمره، يهرب من أبيه الشرّير ويبدأ رحلةً للبحث عن أمّه. ومن الطبيعي أن يذكّر هذا بأسطورة أوديب. لكن كما أتذكّر، لم أكن أفكّر بتلك الأسطورة في البداية. الأساطير هي نماذج لكلّ الحكايات. عندما نكتب قصّة خاصة بنا فإنها لا يمكن إلا أن ترتبط بجميع أنواع الأساطير. الأساطير مثل مستودع يحوي جميع القصص".




وحول الأسلوب الحلمي، أو الفانتازي في أعماله، باستثناء روايته "غابة نرويجية" يقول موراكامي: "غابة نرويجية، هي الرواية الوحيدة التي كُتبت بأسلوب واقعي. وقد قمت بذلك عمداً، بالطبع. أردتُ أن أثبت لنفسي بأنه يمكنني أن أكتب رواية واقعية مائة بالمائة. وأعتقد أن هذه التجربة أثبتت أنها مفيدة لاحقاً. فقد اكتسبت الثقة بأنني يمكن أن أكتب بهذه الطريقة؛ وإلا فإنه كان يمكن أن يكون صعباً عليّ جداً أن أكمل الأعمال التي تلتها. بالنسبة لي، كتابة الرواية تشبه إمتلاك حلم. كتابة الرواية تجعلني بشكل مقصود أحلم وأنا لا أزال مستيقظاً. يمكنني أن أواصل حلم الأمس اليوم، وهذا أمر لا يمكنك أن تقوم به عادةً في الحياة اليومية بشكل طبيعي. إنها أيضاً طريقة للنزول عميقاً إلى وعيي الخاص. لذا بينما أراها كالحلم، إلا أنها ليست فانتازيا. بالنسبة لي، ما يشبه الحلم هو حقيقي جداً".

وعندما يتعلق الأمر بتعامل موراكامي مع الثقافتين اليابانية والغربية، فإنه لا يضع حدوداً واضحة بينهما. يقول: "عندما أكتب رواية أضع أمامي جميع المعلومات التي أحملها في داخلي. قد تكون معلومات يابانية أو قد تكون معلومات غربية؛ أنا لا أميّز بين الإثنين. لا أستطيع أن أتخيّل كيف سيتعامل القرّاء الأمريكيون مع هذا، لكن في الرواية إذا كانت القصّة جذابة فلا يهمّ كثيراً إذا لم تمسك بجميع التفاصيل. لستُ على معرفة كبيرة بجغرافية لندن في القرن التاسع عشر، على سبيل المثال، لكنّني ما زلت أستمتع بقراءة ديكينز".

مؤخراً، قام المخرج جن ايتشيكاوا بتكييف قصة موراكامي "توني تاكيتاني" إلى فيلم مدته سبع وخمسون دقيقة. وقد تم عرض الفيلم في المهرجانات السينمائية المختلفة، كما تم توزيعه في نيويورك ولوس أنجلوس في تموز من العام الماضي (٢٠٠٥). وكانت القصّة القصيرة الأصلية (بترجمتها الإنجليزية) قد نُشرت في صحيفة "النيويوركر" عام ٢٠٠٢.

---

* كاتب ومترجم أردني

marwan_hamdan70@yahoo.com

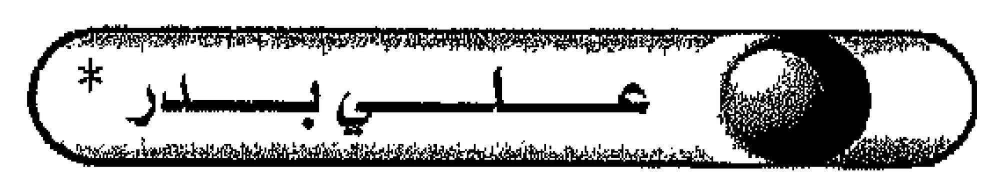
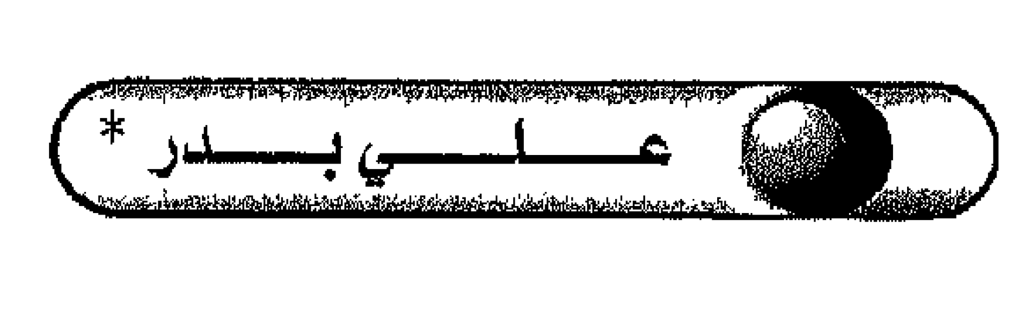
**مصادر الترجمة:**

١- هاروكي موراكامي وأخلاقيات الترجمة، ويل سلوكومب، مجلة الأدب والثقافة المقارنين، جامعة بوردو، انديانا، حزيران ٢٠٠٤.

٢- موسوعة ويكيبيديا الإلكترونية.

٣- مقابلة مع هاروكي موراكامي، موقع بوك براوز الإلكتروني.

# جلال خالد في بومباي

علي بدر *

### شمس بومباي في البصرة

في سوق الهنود في البصرة، أمام دكاكين الصاغة، وباعة الأقمشة، ومحلات الحلاقين، عرفت أن الهند تعني البهارات باللغة السنسكريتية.

حدث ذلك عصر يوم جمعة، وكنت جندياً في جبهة البصرة وقتها- أوان كانت الحرب العراقية الإيرانية على أشدها- وقبل السفر إلى بغداد كنت أمضي عصر أول يوم من كل إجازة في التسكع في المدينة والتجول في شوارعها وأسواقها وساحاتها وكورنيشها وسينماتها ومكتباتها، وإلى الآن لم أدرك سر هذا الشعور الطاغي الذي يغبطني حينما أتجول في سوق الهنود والتسكع أمام محلات التوابل والأعشاب، وقصاع الخضروات والفواكه، وبسطيات الحبوب والبقوليات، ودكاكين بيع البخور والعطور، وكنت آسف لأن الهنود قد اختفوا من سوق الهنود كلياً، إلا راجا تشاندران الذي كان يعمل في دكان عطارة يملكه أحد الآثوريين، وصار كل الباعة من العرب المسلمين والآثوريين والمعدان، ولم يبق من الهند في سوق البصرة التاريخي إلا اسمها وبضائعها وسحنتها التي رسمتها على وجوه الناس، وطبعتها على لكنتهم.

وقد عرفت من راجا تشاندران أن الهند تعني البهارات في اللغة السنسكريتية.

في الواقع إن هذه المعلومة وإن كانت تبدو في الظاهر سطحية إلا أنها مهمة، لا لأن الهند، الثقافة أو البهارات، موجودة في العراق الخرائطي والجغرافي منذ عجائب رحلات السندباد إلى بلاد الهند والسند، فعبر هذه الجغرافية الخرافية اختلطت في ذهن البغداديين العفاريت بالمردة، الحوريات بالجنيات، الأفاعي بالفيلة، طاقية الإخفاء ببخور السحرة، أو منذ تعليق ما للهند للبيروني حيث اختلطت الخطة التاريخية بالدينية، والمعرفة اللسانية بالفنطازية، أو رحلات التجار البصريين التي دونها الحسن السيرافي، رحلات التاجر سليمان وعثوره على العنبر في جزيرة السرنديب، والكبنج في بحر هركند، ورحلة التاجر ابن وهب ورؤيته لأكلة لحوم البشر في بحر الهند الشرقي، وهم أنصاف العراة بسحناتهم السود المصفرة، والذين يأكلون الموز والسمك والناروجيل، ولا لأن البهارات (أو الهند) شكلت العنصر الأساس في المطاعم والمطابخ في بغداد منذ بداية هذا القرن بدءا من البرياني وانتهاء بالعنبة، إنما لأن العراق هو أيضاً ممر بريطانيا إلى جزء الهند الشرقي، أو من الناحية الكولنيالية هو ممر شركة الهند الشرقية إلى البحر والخليج، ولأن الصورة التي طبعها الاحتلال في ذاكرة العراقيين هو دخول سرايا الصاحب الراجلة مع خيالة الجيش الإنكليزي في الكرنتينة والهنديدي، صورة العمائم البيض الكبيرة واللحى الصاروخية الغزيرة الشعر، وهي صورة تختفي وتظهر في الثقافة العراقية من جيل إلى جيل.

أما من الناحية الثقافية فيكفي أن نقول أن أول رواية من الناحية التقنية والتاريخية في الثقافة العراقية، هي رواية جلال خالد التي كتبها محمود أحمد السيد في العشرينيات من القرن الفائت، وتدور أحداث هذه الرواية في بومباي، وتجسد تمزق المثقفين العراقيين مثلما هو تمزق المثقفين الهنود بين ثقافتين، كما أنها ترسم للهندي نموذجا ومثالا مناقضا للنموذج والمثال الذي ظل يتكرر طبقا إلى التغيرات التاريخية والاجتماعية والسياسية في العراق على الدوام:

صورة الهندي كتاجر ارتسمت في الكاظمية ولا سيما في سوق الإستريادي منذ القرن الثامن عشر، والهندي كخادم في البيوتات الأرستقراطية في القرن التاسع عشر، أما في القرن العشرين فقد ارتسمت صورة الهندي في ذاكرة البغداديين في استعراض الجيش البريطاني كل أسبوع في شارع الرشيد: الضباط البريطانيون على الخيول، أما الهنود فيسيرون مع البغال الصغيرة التي تسحب الرشاشات الفيكرز واللويس، أو يركضون وراء لاعب الصولجان البريطاني الذي يقدم استعراضه مع الموسيقى بينما هم يسيرون في الصف الأول وخلفهم السيخ والكركة والبانيان والأفارقة والمسلمون.

ثم أدركت بغداد الهنود بغاندي وصوره



الموجودة في الصحف جنبا إلى جنب شاشي كابور وصوره المعلقة في عرضات السينما، فالولع بالسينما الهندية والأغاني الهندية لا تضارعه لا أفلام جيمس دين ولا صوت فرانك سيناترا، وبعد المشاة الهنود في جيش الاحتلال، جاء الهنود إلى بغداد كباعة مشاة للعطور والتوابل والبخور، حيث يصرخ الهندي " ريها..ريها" والبغداديون يسمونه " رفيك" وهي الترجمة الحرفية للصاحب الإنكليزية! أما في العشرينات والثلاثينات فكان أثر شخصية طاغور على المثقفين في تلك الفترة طاغيا، والصورة المشهورة للشاعر العراقي جميل الزهاوي هو جلوسه على كرسي خشبي كبير بينما كانت أعقاب السجائر تنتشر عند قدميه وهو نائم بانتظار الشاعر طاغور في زيارته لبغداد في الثلاثينات، وهذا الأثر هو ذاته أثر أفكار هومي بابا على جيلي وعلي شخصيا على الأقل، أما الصورة التي ارتسمت في ذهن البصريين بعد الصورة التي رسمها السيرافي نقلا عن التاجر سليمان هي صورة البحارة (المهاجرين غير الشرعيين) إلى خليج البصرة، وهم البحارة الهنود الذين جاءوا بالمراكب من الهند لجلب البهارات إلى سوق الهنود فاندلعت الحرب العراقية الإيرانية واحتجزت مراكبهم في شط العرب، لقد أصبحوا ميدان حرب بين مدافع العراقيين ومدافع الإيرانيين، ففي الوقت الذي رفضت فيه شركاتهم تسفيرهم بالطائرات، رفضت الحكومة العراقية دخولهم إلى البصرة، واعتبرتهم مهاجرين غير شرعيين، وبقوا في مراكبهم حيث كانت المدافع تخطئ أحيانا أهدافها فيسقط منهم قتلى كثر، إلا أن الحكومة سمحت لبعضهم بدخول البصرة.

### هنود في البصرة

ومن بين هؤلاء الهنود الذين سمح لهم بدخول البصرة تعرفت عصر يوم جمعة على راجا تشاندران، الشاب الهندوسي الذي عمل صانعا في دكان أحد العطارين في سوق الهنود، وكان هو المثقف الوحيد بينهم، فقد كان يكتب شعرا رمزيا باللغة الأوردية، أما الباقون فلا أكثر من عاديتهم، وكانت مناسبة نسبة لي في التحدث معه عن ناريان وأنيتا ديساي وسلمان رشدي وكلهم يكتبون باللغة الإنكليزية بطبيعة الأمر، لكن اهتمامه بالقارة الهندية كان واضحا، ورغم معرفته السطحية ببعض الأفكار إلا أن هذه المعرفة كانت كافية لإدامة حديث بيننا ساعات عن الروايات والشعر والفلسفة وهو يبيع العطور الهندية والبخور والعنبر ويتحدث مع الزبائن بخليط من إنكليزية وأوردية يتقنهما وعربية وآثورية تعلمهما هنا، غير أنه بعد سنوات أصبح يتحدث العامية البصرية بلكنة هندية، أما أنا فقد تعلمت منه الكثير، ففضلا عن انني كنت سمعت منه أن الهند تعني البهارات باللغة السنسكريتية وهي معلومة كانت مهمة نسبة لي، فقد تعلمت منه بعض الكلمات باللغة الأوردية، وسمعت منه عن شعراء أورديين من جميع القرون، وتعلمت منه بعض الأغاني، إذ كان يغني الأغاني الهندية الشائعة ولا سيما في أفلام شاشي كابور بصوت عذب في دكان العطارة والأعشاب، وهو بعمامته البيضاء ووزرته ولحيته الصاروخية:

"ميري دلكي جمنا بول
بول راجه بول سنكم
ميري دلكي ناه".

### أنا وراجا تشاندران

قبل نهاية الحرب العراقية الإيرانية بعام كنت انتقلت من جبهة البصرة إلى جبهة السليمانية وقد تأثر راجا تشاندران كثيرا، وتوادعنا على الطريقة الهندية، وانقطعت أخباره عني، كما انقطعت أخباري عنه، ولكن بعد نهاية الحرب العراقية الإيرانية بشهر تقريبا وصلتني منه رسالة باكية ومتفجعة، يشكو بها أحواله التي تسوء، ومن عوزه وفقره، كما أن صاحب دكان العطارة قد طرده من عمله، في تلك الفترة كنت سُرحت من الجيش وكانت لدي بعض العلاقات التي يمكنني أن أستغلها، فأجريت اتصالات بأصدقاء كثيرين وبمعارف متعددين، حتى حصلت له على وظيفة في شركة بريطانية في السماوة كانت توافق على تشغيل الهنود في العراق، فلم تكن كل

جلال خالد في بومباي



الشركات تقبلهم، وذهبت أنا وصديق لي- كان مولعا بكاتبة هندية كلاسيكية تكتب روايات ميلودرامية شهيرة هي أمالا كماندريا- إلى البصرة، وحملنا أغراضه وصراره وأدواته وكتبه الأوردية والإنكليزية ووضعناها في سيارة تاكسي وانطلقنا نحو مدينة السماوة، وفي الطريق أوقفتنا دورية الشرطة وطلبت جوازه أو كارت إقامته، فلم تكن الحكومة أوانذاك تسمح للهنود المحتجزين في البصرة بالانتقال أو الحركة، وبعد محاولات وحيل كثيرة استطعنا أن ننقذه ونوصله إلى مكان الشركة، وقد حصل هناك على حجرة ومنضدة وكرسي وسرير، وقال إنه في هذه الحالة سيعود إلى كتابة الشعر، وبالفعل فقد أرسل لي رسائل عديدة متضمنة آخر قصائده بالأوردية وترجمتها إلى الإنكليزية، وقد قمت أنا بترجمتها من الإنكليزية إلى العربية ونشرتها في الصحف في بغداد، وكنت أكتب له عن ذلك على الدوام، وأفصل له أخبار نشر قصائده المترجمة وأخترع له أسطورة تأثيره على الشعر العراقي المعاصر لعل هذا الشيء يفرحه ويريحه، وكان هو يطلب مني نسخا من الصحف التي أنشر بها قصائده، وعلى الرغم من أنه لا يقرأ بالعربية مطلقا، إنما يتكلم العامية العراقية واللهجة البصراوية تحديدا، غير أنه كان يحرص كل الحرص على الحصول على نسخ من تلك الصحف التي تنشر له، وعندما لا أرسل له الصحيفة فقد كان يكتب رسائل طويلة يشرح لي كيف أنه اكتشف كذبتي وحيلتي وبأني لم أنشر قصيدته، فقد كان يتمتع بروح متشككة ومرتابة على الدوام.



فجأة انقطعت أخباره، ولم تصلني منه أية رسالة، وكانت رسائلي التي أرسلها له تعود لي بسبب تغير في العنوان، وفي يوم تعرفت على شابة تعمل في مجلة نسائية في بغداد، ويقطن أهلها في السماوة على مقربة من الشركة البريطانية التي كان تشاندران يعمل بها، فطلبت منها أن تجري تحرياتها واتصالاتها لمعرفة أخبار صديقي الشاعر الهندي، وبعد أسبوعين أخبرتني بأنه انتقل نهائيا إلى بريطانيا، وهو الآن في لندن، ولكن كيف؟ لم تستطع معرفة التفاصيل، وبقي الأمر برمته مجهولا نسبة لي حتى رأيته مرة أخرى قبل في البصرة بعد الاحتلال مباشرة.

### الشاعر والمترجم والمحتل

بعد الاحتلال الأخير للعراق من قبل الحلفاء كانت القوات البريطانية قد تركزت في البصرة، وبالصدفة كانت إحدى الصحف العربية التي كنت أعمل لها مراسلا طلبت مني أن أغطي الأحداث هناك، فكانت فرصة كبيرة لي أن أزور هذه المدينة أول مرة منذ أن غادرتها جنديا أثناء الحرب العراقية الإيرانية، ومنذ ذهابي هناك لنقل صديقي الهندي إلى الشركة البريطانية في السماوة، غير إني لم أستطع التجول في المدينة أو زيارة سوق الهنود كما كنت أفعل في الأيام الأولى، ذلك لانشغالي بوقائع الحرب وكتابة تقارير صحفية عن الريف المتاخم للمدينة، وعن المدن البحرية الصغيرة المطلة على شط العرب، وبعد أسبوع من العمل الشاق والركض وراء الأخبار، كنت عدت من مدينة كوت الزين الواقعة في شط العرب في الجزء المقابل لإيران حيث أردت كتابة تقرير عن أحوال الصيادين هناك، ومشاكلهم مع القوات البريطانية ومع البحرية الإيرانية، وفي المساء قررت التجول في مدينة البصرة، وقبل عودتي إلى الفندق وفي سوق الهنود تحديدا التقيت راجا تشاندران مرة ثانية.

لم أعرفه أول الأمر فقد كان يرتدي الملابس الأوربية ويرافق الجنود البريطانيين كمترجم لهم، كما أنه قد خلع عمامته، وحلق لحيته، وبدا متؤربا بصورة كاملة، إنه هو الذي عرفني وسلم علي، وكان لقاؤنا وديا جدا، فقد تحدثنا طويلا أمام الدكان الذي كان يعمل فيه عطارا، ثم انتقلنا بسيارة جيب عسكرية، هو وأنا، وتوقفنا طويلا أمام المنطقة التي احتجزت فيها مراكبهم أثناء الحرب العراقية الإيرانية، وقد ذكرته بالمعلومة التي نقلها لي مرة وهي أن الهند تعني البهارات باللغة السنسكريتية، غير أنه لم يبد أي اكتراث بهذه الحادثة، وهذا ما صدمني.

لا أدري لماذا لم يكن مكترثا بهذه المعلومة، ربما لأنه تغير كثيرا، تغير بشكل كامل ولم يعد راجا الهندوسي ذا العمامة البيضاء واللحية الصاروخية والذي جاء من بومباي على زورق طويل إلى البصرة ليبيع البهارات أو (الهند بالمعنى الدلالي للكلمة)، فبذلته الخضراء الفاقعة وربطة عنقه الصفراء جعلت منه أوربيا ولكن بذائقة هندية فاضحة، وكانت ارتعاداته الأوربية الموحية ترده بإعلان فاضح لتجاوز كل ما هو هندي قديم واستبداله بأوربي.

### أيام وهوى قديم

التقينا كثيرا خلال تلك الأيام وتعرفت على زوجته البريطانية أديث التي جلبها معه وسكنت في فندق شيراتون البصرة في الأيام الأولى، وتعشينا - أديث، هو، وأنا- أكثر من مرة في مطعم الفندق، وفي مطاعم أخرى تقع وسط المدينة، وما فاجأني هو إقباله عل أكل اللحوم والتدخين وتناول المسكرات بشراهة هذه المرة، فقد كان فيما مضى، أيام تعرفي عليه في سوق الهنود يرفض أكل اللحوم أو التدخين بصورة مطلقة، وكان يتعامل مع الطعام ومع عموم المتع والملذات على الطريقة الهندوسية، غير إن راجا قد تغير كليا، لا في هذا الأمر حسب إنما في أمر آخر، فقد تبدلت لهجته المرحة وحبه للغناء وحديثه الفكه إلى لهجة صارمة وحازمة، وأصبحت نظرته دون مشاعر وقاسية، كما أن نظرته للوقت قد تبدلت أيضا، وأصبح ينظر للساعة كثيرا، ويحسب مشاويره بدقة، في حين كنا فيما مضى-هو العطار الكسول وأنا الجندي في إجازة- نسبح في بحر من الساعات دون عد أو حساب.

لقد تغير راجا كثيرا، ولم يعد هنديا كما كان، وأنا قلت له هذا مباشرة، قلت له بأنه لم يعد هنديا كما كان، ووافق قال إنه بريطاني، ثم أردف قائلا بأنه ليس بريطانيا بالمعنى التقليدي للكلمة إنما هو هندي، ولكنه هندي جديد.

### هندي جديد

هندي جديد ..ماذا تعني؟

لم يفدني ذلك اليوم بأي شيء كما أفادني يوما بهذه المعلومة الخطيرة والتي تقول إن الهند تعني البهارات باللغة السنسكريتية، أما معلومته الجديدة بأنه هندي جديد فلم تكن تعني لي سوى أنه هندي يرتدي الملابس الإفرنجية، غير أن ذائقته الهندية تفضحها، أو هندي يسمع الموسيقى الكلاسيكية غير أنه لا يفهمها، فهو يسمعها بصرامة تفسد الصورة المرحة التي كانت تنطلق صداحة من روحه أيام كان عطارا في سوق الهنود في البصرة وهو يغني: "ميري دلكي جمنا بول.. بول راده بول سنكم ..ميري دلكي ناه".

هندي جديد، تعني هندياً نظيفاً، ومتعلماً، ومتأقلماً، ومندمجاً..هندي جديد تعني هندياً متزوجاً من أوربية شقراء تتقزز من الفلفل الحار والبهارات (الهند بطبيعة الأمر) على المائدة، هندي جديد تعني بصورة غير مباشرة: هندياً لا يشبه صورة الصاحب القديمة على الإطلاق، الصورة التي تخيلها أو اكتشفها أورتبها روديارد كبلنغ عنه، وهو يدرك بأن كبلنغ الذي وضع الصاحب مع الحمير في خدمة الإمبراطورية كان مخطئا، ذلك أن الصاحب الآن وكل ليلة يركب المازة الإمبراطورية، يركب اللحم الأبيض على عناد كبلنغ..أما نسبة له فإن الهندي الجديد يعني الهندي الذي يأكل ربه على المائدة وجبتين على الأقل في اليوم، يأكل ربه بعد أن يضع عليه

التاباسكو والشطة الحمراء، هندياً يأكل ربه كل يوم بالشوكة والسكين دون الشعور بأزمة ضمير، أو عذاب لمخالفة الدين، هندياً بلا شيفا ولا سدهارتا ولا غاندي، هندياً لن يفتح فمه في نهر الغانج أبدا، ولن يضع عقود الورد على رقبته، هندياً لن تحرق جثته ولن يوضع رماده في طنجرة، أو يذر في الهواء...هندي جديد هذا يعني أن أديث ستدفنه في مقبرة مثل كل البشر، وسوف تدق نواقيس الكنيسة على روحه في لندن، وسوف يرتاح الله لأن المسيحية زادت واحدا، والوثنية نقصت واحدا، ولأن أوربا زادت واحدا، ونقصت القارة الهندية المتضخمة بالهنود والأبقار واحدا، وسيذهب راجا تشاندران وعلى خديه دموع بكائه على المسيح المصلوب على الجلجلة، وسيفرح الرب لأن رب الهنود تحول إلى ستيك مفلفل أو همبرغر بالطماطة على المائدة.

**بومباي في البصرة**

"حسن قلت له ..شيء عظيم أن تنقص القارة الهندية واحدا؟"

ربما لم يفهم ما قلته له لحظتها وأنا أفكر بالمحاورة التي كتبها محمود أحمد السيد في روايته مع المثقف الهندي سوامي في بومباي، أيام كانت بغداد وبومباي كلاهما محتلتين من قبل بريطانيا.

لقد كان محمود أحمد السيد وهو أول روائي عراقي من الناحية التاريخية، متزوجا من هندية، كما أن أمه كانت هندية كذلك، وقد كتب روايته الرائعة جلال خالد التي يعدها المؤرخون أول رواية عراقية تدور أحداثها في الهند وفي بومباي تحديدا، أي في المدينة التي ولد بها راجا تشاندران بالضبط، وإن لم يكن يعرف راجا تشاندران محمود أحمد السيد وربما لم يكن يفهم أفكاره أيضا فأنا من جانبي كنت أفهم تعبير وجه راجا الصارم وهو ينظر إلى شط العرب حيث احتجزت جونكات الهنود ومراكبهم أيام الحرب العراقية الإيرانية في البصرة:

نظر بعينين مضطربتين إلى الأفق البعيد، وهز رأسه، وفي تلك اللحظة أدركت عذابه، أدركت هذا الغشاء الضبابي الذي غلفه فتخيلت دخوله الأول إلى البصرة:

في نهار آسيوي ساخن، وصاف، كانت الشمس تسقط بصورة عمودية على الساحل الشرقي من البصرة، وعلى جلبة البحارين وصراخ النوارس وفوضى الحمالين، والشحاذين، والعربات المدفوعة باليد، وزعيق الكناسين، وصوت البضائع المسحوبة على رصيف التحميل، وصل راجا تشاندران على ظهر مركب طويل محمل بصناديق العطور والبخور والبهارات والعنبر، مثلما وصل يوما جلال خالد إلى بومباي.

هبط راجا مع بعض البحارة الهنود إلى الضفة، كان صغير الحجم، أسمر، ساقاه رفيعتان تحت وزرته الواسعة، وقميصه الأبيض مفتوح الأزرار، بينما كانت عمامته الكبيرة مربوطة في لحيته الصاروخية الغزيرة الشعر، نظر إلى الأفق وقد غاصت قدماه الحافيتان في رمل البحر تحت موج خفيف: كان الموج ساكنا ومشعا، ومن بعيد بزغت غابات النخيل وهي تظلل أكواخا طينية منخفضة، وفي النهر تتمايل أطواف الجذوع بتأثير تقلبات المد، وفي العمق مركب كبير بلا شراع، وصياد من أبي الخصيب يرمي الشباك ليصطاد السمك، وعلى الرصيف شبكات حديدية نصبها الجيش تصل إلى الفسحات المعشوشبة التي يستريح عليها الفلاحون، ثم انتقل إلى كابينة صغيرة على الساحل محاطة بسور منخفض من الطوب، حول أرض مزروعة بالنخل، تستخدم للمبيت من قبل البحارة الهنود.

تطلع راجا إلى البحر المزدحم الذي يقود إلى المحيط الهندي، والذي يسميه الهنود من القارة الهندية ببحر العرب، وقد أدرك أن أرض البهارات هناك وراءه، وقد جلب إلى البصرة التاريخية بعضا منه، كان الغشاء الفضي الرقيق الذي يغلف البحر يلمع، وهو يتطلع إلى الماء الذي يزبد على الضفة.

ما أسأله أنا هنا..كيف فكر راجا تشاندران بالبصرة؟

هل فكر بها كما فكر بها الهنود في الأدب الأوردي؟

هل فكر بها كما فكر عرفات علي بسفر نامة حجاز الهند، أو زاد محمد عمر علي خان بأرض الله، أو عبد الماجد دريابادي، أو إشفاق نقوي بالأراضي العربية المقدسة؟

هبط راجا تشاندران بوزرته إلى البحر، بلل جسده وترك عمامته تسفعها الشمس، ثم عاد إلى الكابينة ليستمتع ببرودة البحر وبهوائه الذي يصطدم بوجهه، تناثرت حبات الرمل على ساقه النحيفة المشعرة، وكان شعر لحيته المبلول







يقطر في حضنه.

### عمامة في الماء

تمدد على إزار أحمر مفروش على الأرضية، خلع عمامته ووضعها إلى جانبه، وضع رأسه على يده ونام.

في الفجر، قبل طلوع الشمس فز راجا فزعا ومرتعبا على صوت انفجارات تهدر على الساحل، نهض سريعا من مكانه، تناول عمامته البيضاء الموضوعة قرب الإزار ووضعها على رأسه، تناول الإزار بيديه ولف به جسمه وهرع نحو الساحل: رأى الجنود العراقيين بزوارقهم الحربية التي نصبوا فوقها الرشاشات، بعرباتهم المصفحة، بمدرعاتهم البرمائية الكاكية يعبرون شط العرب إلى الضفة الأخرى، بوارج تدير مدافعها نحو الضفة، شاحنات عسكرية تشخر في الطين، مدفعية تهدر على الساحل، ارتجف من الخوف ..ماذا يصنع؟.

هندي قادم من بومباي على مركب يحمل البهارات لسوق الهنود في البصرة وجد نفسه فجأة وسط معركة بين العرب والفرس، هندوسي وجد نفسه وسط معركة بين المسلمين، ماذا يصنع؟ صرخ صاحب..صاحب..لا أحد يجيب .

بحر ناصع ومضيء، بومباي بعيدة، ونيران تهدر على الضفتين بلهب أزرق مرتجف، مراكب مأسورة عند الرصيف بالحبال ودخان أسود يتراقص في الضياء، يصعد بصورة ملتوية ويختفي في الأفق.

عاد راجا مع بضعة هنود آخرين إلى الكابينة، جلسوا على الأرض وقد اضطربت أجسادهم السمر وعمائمهم البيض من الخوف، جلسوا متقابلين وقد لفوا أجسادهم العارية بالفوط، ماذا يصنعون؟ كانوا حائرين ..مضطربين وخائفين، قال راجا نصعد مراكبنا ونعود إلى بومباي..ليس هنالك سبيل آخر، اعترض أحدهم لخطورة الوصول إلى المراكب تحت وابل الرصاص، إلا أن وجودهم هنا ليس أقل خطورة بطبيعة الأمر من الذهاب هناك.

هرعوا راكضين من الكابينة إلى الرصيف حيث تصطف مراكبهم، لم يكن الطريق بطبيعة الأمر آمنا وهم يسيرون بين جذوع النخيل، وأزيز الرصاص فوق رؤوسهم، توقفوا عند الضفة ثم هرعوا راكضين إلى مراكبهم، صعدوا إليها وتأهبوا للرحيل، لكن البوارج الحربية أطلقت لهم إشارات تحذير، ثم تقدم منهم أحد الضباط وأفهمهم بأن الحرب قد اندلعت مع إيران وإن البحر قد أغلق بوجه الملاحة، البواخر الكبيرة رفعت أعلام بلدانها وشقت البحر بصورة هادئة، البواخر الصغيرة رست في زاوية في الخليج حيث انتقل قباطنتها وبحاروها إلى بغداد لتسفيرهم إلى بلدانهم، أما الهنود فسيبقون هنا ..على مراكبهم ريثما تنتهي الحرب، وقد فكروا بأن نهايتها لن تطول..يوم ..يومان..وربما أسبوع، وستنتهي ويعودون إلى بومباي.

❖❖❖

متى ستنتهي الحرب؟ أخذوا يترقبون ذلك يوما بعد يوم.

الروس والبلغار والدنماركيون واللبنانيون وصلوا بمساعدة حكوماتهم إلى بغداد ومن بغداد تم تسفيرهم إلى بلدانهم، إلا الهنود احتجزوا في بقعة محصورة بين الرصيف حيث تجمعت مراكبهم بصورة منتظمة وبين الكابينات شبه المتداعية الكائنة على الرصيف، لقد رفضت شركاتهم أن تتحمل تكاليف سفرهم بالطائرات، كما أن بضائعهم لم تكن كافية لعودتهم، فجلسوا على الساحل فزعين فزعا غامضا مروعين من شيء لا يعرفونه وكانوا يتناقصون يوما بعد يوم، لأن المدفعية التي تهدر على الساحل تصيب الهنود المتجمعين عند مراكبهم فتطفو جثثهم في الماء.

كان راجا مثله مثل أي هندي في نيودلهي أو لندن أو بومباي يحب الألوان الصارخة، وكان يشعر بالأسى والضجر والخوف لوجوده هنا، فوجد وسيلة لتمضية الوقت ريثما تنتهي الحرب، كان قد وجد كمية من الأصباغ البويا الحمراء والصفراء والخضراء والبرتقالية بعلب صغيرة على الساحل من مخلفات معسكر للجنود، فأخذ يصبغ المراكب، أخذ كل يوم يغير ألوان مركبه، يخلع قميصه تحت الشمس الصافية، ظهره الأسمر النحيف، ذراعاه الطويلان تلمعان بندى عرق خفيف، وساقاه نحيفتان تحت وزرته الواسعة. يمسك الفرشاة ويطلي المركب بصورة منتظمة، بينما يلوح له البحارة الهنود بأيديهم وأذرعهم، فجأة تأتي قذيفة قد أخطأت هدفها وتسقط بين مراكبهم، فيتناثرون في الماء: أيديهم مفتوحة، عمائمهم ملطخة بالدم، وأفواههم فاغرة، مثل هندي في نهر الغانج.

### راجا وبابا

تناول من أديث منديلا أبيض، وأخذ يمسح به وجهه، لقد شعر بالتعب والإرهاق وهو يتحدث عن ثمانية أعوام أمضاها في البصرة، وقد وضعت أديث يدها العارية على فخذه، كانت عيناها الواسعتان تتحركان بخضرة داكنة وتسيل بحنو أنثوي وهي تستند عليه، ثم تقاطعه لتتحدث لي هي، كيف حلقت له لحيته وخلعت له وزرته ورمتها في البرميل وسبحت معه عارية في البحر، ضحك بصوت خفيف، صوت هندي طاغ لا يستطيع أن يكتمه أو يغيره، ومثل هندوسي قديم حاول أن يقاوم بكاءه، حاول أن يجدد النبرة التحديثية التي نقلته من ساكن مقتلع في بومباي إلى ساكن متجذر في لندن:

في بومباي اضطجع راجا بلحيته الغزيرة الشعر وعمامته البيضاء وقد جذبه النعاس تحت ظل شجرة جوز. كان قميصه البوبلين الأبيض الناصع دون ياقة، وقد انفتح وكشف عن صدره الأسمر، أغمض عينيه على صوت شحاذ يصيح قربه ويحوم حوله الذباب، كانت عمامته موضوعة على الأرض وهو يقرأ بكتاب مكتوب بحروف أوردية، وبين لحظة وأخرى يطلق زفرة عالية، أو يتقلب على إزار أخضر متسخ عند أطرافه، ومن العتمة الخفيفة في زاوية بيت الخوص شم رائحة الورق والتراب ورائحة بخور تدور في الشارع بشكل فاتر.

ما هو هذا الكتاب الذي كان يقرأ به؟

في فقرة لامعة يجاور هومي بابا (الهندي المولود في بومباي) بشكل حاذق الاكتشاف العرضي والمفاجئ للكتاب الإنكليزي: بين مشهد من جوزيف كونراد، قلب الظلام، حيث يقرأ مارلو توسون أو توسر في تحقيق بعض نقاط المهارة في الملاحة، مع مشهد من رواية عودة إيفا بيرون لنايبول ( الهندي المولود في ترينادا) إذ يقرأ الشاب الهندي الفقرة ذاتها من رواية كونراد. ويشير بابا على أنّ هذه الفقرات تصور الكتاب الإنكليزي (التوراة) بوصفه شعارا للقاعدة الاستعمارية، وللرغبة الاستعمارية، والانضباط الاستعماري. فالكتاب الأوروبي، يؤشر طبقا للعلاقات الأيديولوجية، علامة على غربيته، وتجريبيته، ومثاليته، وواحديته الثقافية، وقدرته على أن يحاكي ويقلد، ويجادل هومي بابا بأن الكتاب الإنكليزي ينزع نحو عملية تثبيت القوّة الاستعمارية، بالاستناد إلى قدرته على سرد وتشظية التراث الثقافي الأوروبي. ورغم ذلك فإن حجّة بابا المركزية حول الكتاب الإنكليزي تشير هنا وفي روايتي على الأقل أن الفكرة التصنيمية التي تمجّد المركزية الابستمولوجية تؤدي إلى ديمومة الهيمنة الأوروبية، وحين كان راجا يتحدث أمامي كنت أشعر بشكل مفارق، أن الثقافة الغربية هنا هي شعار للتكافؤ الاستعماري الضدي، حيث يشير الكتاب إلى ضعف الخطاب الاستعماري وقابليته على التهديم المحاكاتي.

---

* كاتب من العراق



يحيى القيسي *

# "سيريانا"

## من كتابة وإخراج ستيفن غاغان

## عمل جريء لطرح قضايا النفط العربية ضمن حبكة معقدة

منذ بدء عرضه في دور السينما العالمية شهد فيلم " سيريانا " الكثير من التعليقات والكتابات، ذلك أنه فيلم إشكالي، ويتميز بجرأته في طرح بعض القضايا التي تهم عالمنا العربي، ولا سيما في ما يتعلق بقطاعي المال والنفط، وتلك الإمبراطوريات الخفية التي تمثلها الشركات العملاقة التي لا تقيم أسسها على الاقتصاد فحسب بل تربطها بالسياسة ربطا محكما. ولعل هذا الفيلم الذي تنتظره دور العرض المحلية، ربما يكون من الأفلام الأميركية القليلة التي تسعى للبحث عن الحقيقة، وتقديمها دون الكثير من المبالغات أو التشويه والتزوير مثل عادتها، ولا سيما لأنه يتناول بعض الشؤون العربية الطابع، وربما لهذا يمكن أن يواجه الفيلم بعض الإشكاليات ما بين الرفض والقبول في عدد من الدول الخليجية تحديدا، لأن الأحداث تدور في واحدة منها، ولا تسميها، بينما تبدو الشخصيات العربية في الفيلم مؤداة من قبل الممثل الأردني المغترب نديم صوالحة، والمغربي الاسكندر صديق وبعض الممثلين الباكستانيين وغيرهم .

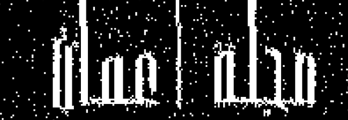
نبدأ من المشاهد الأولى للفيلم حيث العمال الأسيويون يتوافدون صباحا على الحافلات التي تقلهم إلى عملهم في بعض منشآت النفط في إحدى الدول الخليجية، وهنا نلاحظ أحوالهم المزرية وفقرهم كما أن أغلبهم من الباكستانيين، ثم ننتقل إلى طهران حيث عميل السي آي إيه روبرت بيرنز (جورج كلوني) في جلسة خمرية نسائية، ومعه بعض الرجال الغامضين، وهنا يريد المخرج أن يوصل لنا رسالة انتقادية للمجتمع الإيراني حيث يوحي بأن ما يجري داخل الأماكن المغلقة من التمتع بالمحرمات مثل الخمر والنساء، يبدو عكسه ظاهريا، حيث تلبس المرأة حجابها وتمضي، ولكن لا بد أولا من الإطلالة على ملامح قصة الفيلم، ثم التوجه إلى الانتقادات للموضوعات وتناولها غير البريء، والمشاهد في إيران تقود إلى معرفتنا بشأن صاروخين أميركيين مفقودين، حيث ينفجر أحدهما بالسيارة التي تقله، ويسرق الثاني من قبل رجل مصري ملتح يدعى محمد شيخ الجزيرة، وتبدو المشاهد فسيفسائية الطابع، ومصنوعة ضمن سيناريو محكم وشديد التعقيد، ويبدو أن ما يظهر لنا بعيدا عن القصة وغير مترابط ظاهريا، هو في الواقع شديد الصلة بما قبله أو بعده، ولكن يبدو سرد القصة بشكل خطي أمراً صعباً، وغير مفيد هنا، ولهذا أجدني أمر على الحكاية بمجملها، مع تناول بعض المشاهد بالتحليل، فالحكاية تدور حول شركة نفط أميركية في تكساس تدعى "كونكس" وقد علمت بأن شركات النفط العالمية تتوجه إلى كازخستان للاستثمار فيها عبر التنقيب عن النفط، وتقوم بالاتحاد مع شركة أصغر هي "كلين" لأن لهذه الشركة عقودا في كازخستان، ومن جهة أخرى نتعرف على عائلة " الأمير حمزة المصباحي " يقوم بدوره الممثل نديم صوالحة، التي تحكم إحدى دول الخليج العربي، تقيم حفلة في إحدى قصورها بماربيا بأسبانيا، وهنالك توقع عقدا نفطيا مع الصينيين ، وهذا الأمر يغضب أصحاب الشركات العملاقة الأميركية في مجال النفط، فيأخذون بالتقصي عن السبب، ويكتشفون أن الأمير ناصر ابن حمزة لديه توجه نحو الصينيين للتخلص قليلا من النفوذ الأميركي أو انه يبحث عن مصالح وطنه أولا، وهنا يتداخل عمل السي آي إيه، ورجال الكونغرس، و شركات النفط معا، من أجل التخلص من الأمير ناصر، عبر اغتياله، وفي الوقت نفسه يتم تشويه صورة الرجل باتهامه بأنه إرهابي ويمول بعض الجماعات المتطرفة التي توجه أسلحتها نحو الولايات المتحدة، وفي حوار مع مستشاره الاقتصادي القادم من جنيف برايان وودمان "الممثل مات دامون " يعترف الأمير ناصر قائلا:

" لقد درست في اكسفورد وحصلت على شهادة الدكتوراه من جامعة جورج تاون، أريد قضاء مستقلا في بلدي، وحرية للمرأة، ووقف المضاربة في أسواق النفط بالشرق الأوسط،... ولكني بعد أن وجدت مصالح بلدي مع الصين أفضل أصبحت بنظرهم فجأة شيوعيا وإرهابيا ".

ويرد عليه بريان " أنهم يريدونك أن تصرف كل ليلة خمسين ألف دولار في السهر والفنادق، حتى تبدد الثروة، ولا تنتبه لنفسك وشعبك "..!

لا بل أن والده لم يختره للحكم من بعده، بل اختار أخاه الأصغر منه مشعل







حيث تبدو توجهاته مرضية للجهات الأميركية، وبالطبع يسعون أولا إلى اغتيال الأمير ناصر في بيروت عبر إرسال العميل روبرت بيرنز (جورج كلوني) الذي يعرف المدينة جيدا وسبق أن عاش فيها في عام ١٩٨٥، ويتصل بحزب الله ولا سيما برجل يدعى موسوي، على أساس أن ينفذ اغتيال الأمير، ولكن موسوي يلقي القبض على بيرنز ويعذبه، وهنا نعرف أنه لم يعد عميلا أميركيا بل تابعا لإيران ويعمل مع الاستخبارات الإيرانية، وتبدو صورة حزب الله في الفيلم عبر الشيخ سعيد رئيسهم متسامحة مع أميركا حيث يستقبله أولا بقوله بلهجة مغربية "لدي شعور طيب تجاه الشعب الأميركي، إنه شعب مضياف، يوجد في أميركا عشرة ملايين مسلم".

وبعد انكشاف أمر بيرنز في بيروت ترغب الجهات الأمنية الأميركية بالتخلص منه، حتى لا يسبب لها الحرج، ويكشف أمر تخطيطها لقتل الأمير ناصر، ولكن المشهد النهائي يبدو غائما حيث يحرص بيرنز على إيصال رسالة ما للأمير ناصر قبل لحظات من اغتياله بصاروخ موجه من إحدى الطائرات الأميركية، فيموت معه في تلك الحادثة المريعة.

الحكاية الثانية التي تدخل على خطوط الحكاية الأساسية التي أشرت إليها تتعلق بمحمد شيخ الجزيرة الذي يستغل بعض الباكستانيين الذين يعانون من سوء التعامل معهم من قبل العرب، وقلة العمل ليشحنهم بالجهاد، وضد شركات النفط الأميركية التي طردتهم من العمل، وفي إحدى جلساته التنظيرية بلهجة مصرية يقول "... لا يمكن الفصل بين الدين والدولة، لدينا القرآن، وهو حل لآلام الحياة العصرية، لقد سقطت الليبرالية الغربية، الخصخصة، وسقط الغرب أيضا.."، ويبدو هذا الخطاب لا يصلح البتة لإلقائه على مجموعة من الأميين العاطلين عن العمل، ومعظمهم لا يتقن اللغة العربية أساسا، فهم من الآسيويين الذين يعيشون في مخيمات أو بركسات مزرية، ولكن هذا الخطاب يخدم خطاب الفيلم نفسه، ومن صنعه، ليقود إلى أن يصبح أحد هؤلاء الشباب انتحاريا، يفجر نفسه والقارب الذي يقله بناقلة نفط أميركية عملاقة. أما الحكاية الثالثة المبثوثة في مشاهد الفيلم فتتعلق بالخبير الاقتصادي والمحلل العامل في سويسرا بريان وود مان " مات دامون " الذي يعمل مستشارا للأمير ناصر، الذي كان مدعوا وزوجته وولديه إلى حفلة الأمير بماربيا، يموت ولده أثناء سباحته في البركة، ويتعرض وزوجته لحالة نفسية صعبة، بعدها، ويستمر في العمل مستشارا للأمير حتى اللحظات الأخيرة من عملية الاغتيال.

يكاد يكون الفيلم من الأفلام القليلة التي تحتوي على مشاهد كثيرة وحوارات عربية الطابع، إلا أن الصورة العامة بدت غير مريحة، فاللهجات غير دقيقة، ومحاولة بعض الممثلين الأجانب تكلم العربية بدا مضحكا، وغير موفق طبعا، ناهيك عن أن اللهجة المعتمدة هي أقرب إلى المغربية منها إلى الخليجية، وبعض الممثلين بدا يتكلم باللهجة العراقية، رغم أن الشخصيات هي إما لبنانية أو خليجية فقط، وبدا العرب عموما واقعين تحت هيمنة الشركات الكبرى من ناحية اقتصادهم، والرجل الوحيد الذي بدا حضاريا ووطنيا في الآن نفسه هو الأمير ناصر الذي دفع ثمن ذلك حياته وحياة عائلته الصغيرة، ومن قبل ذلك فقدانه لمنصب أمير البلاد المقبل.

لقد تعقدت الحبكة كما أشرت من قبل ما بين الصراع بين الشركات النفطية الكبرى وأربابها مثل وايتنغ " كريستوفر بلمبر "، وبعض الجهات الباحثة عن الحقيقة، والتي تترابط معا بمصالح وطنية أو اقتصادية، ولكن المحصلة جاءت لتقدم لنا فيلما ناضجا، نهايته سوداوية، ناقلة الواقع كما هو بكل تعقيداته، وما يحف من صراع أبدي بين قوى الخير والشر.

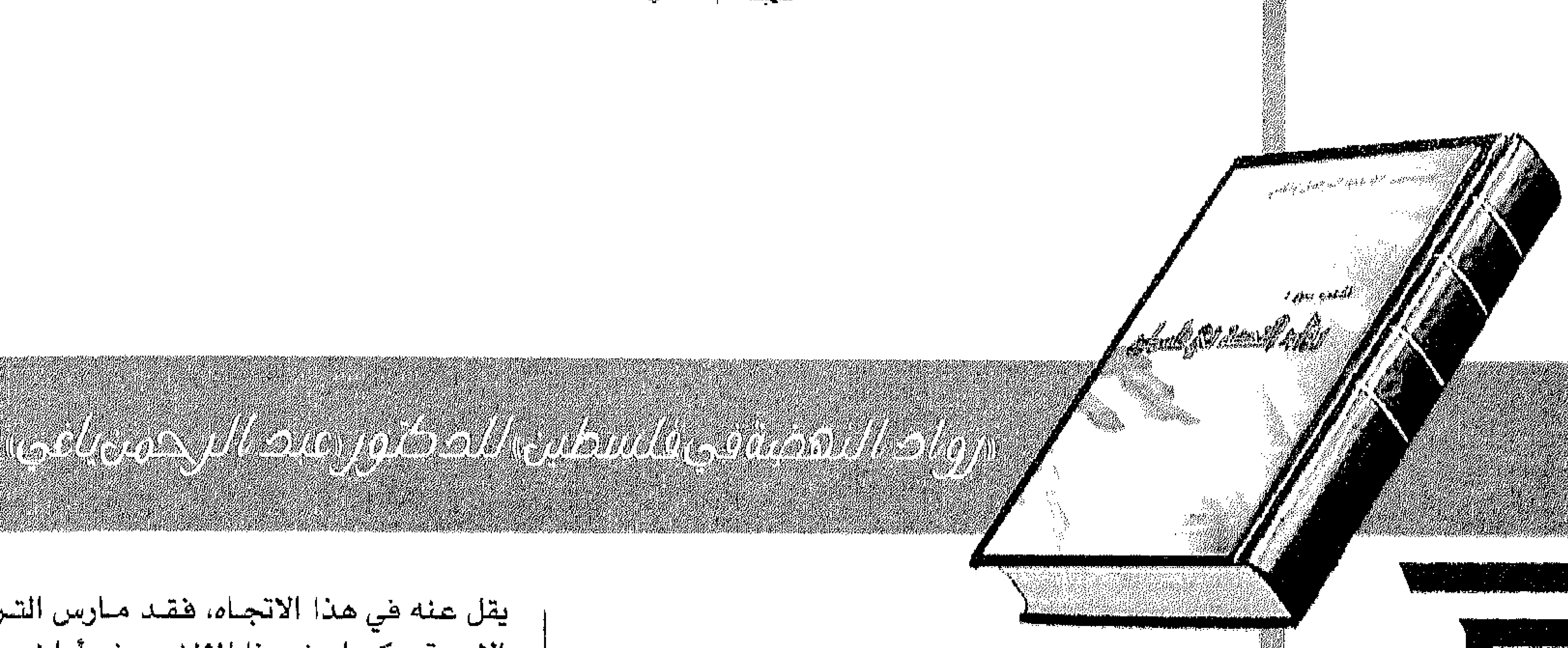
الممثلون الكبار من أمثال كلوني ودامون وبلمبر قدموا أداء متميزا، ولا يمكن نسيان جورج كلوني بلحيته التي خطها الشيب، وهو يتقمص الدور بكل اقتدار، أما دامون فقد بدا هادئا، رغم أن أدواره في العادة تحفل بالحركة والإثارة واستخدام السلاح المتواصل، أما الشخصيات النسائية فقد بدت على الهامش، بأدوار قصيرة، ولكن مؤثرة.

بقي القول أن الفيلم ذا الطابع المثير للجدل، يمكن أن يظل طويلا مدار تحليل لكيفية نظر القوى الكبرى لنا نحن العرب، ولا سيما أن الصراع على المصالح هو الذي يحكم هذه العلاقة، وليس حوار الحضارات كما يحلم البعض. أما من الجانب الديني فإن إقدام الشاب الباكستاني على تنفيذ العملية التفجيرية بنفسه تؤشر إلى أن مكامن الخلل قد تتفاقم، وينقلب السحر على الساحر، فكل تلك الظروف المزرية التي عاشها هؤلاء الفقراء، وطردهم من العمل إضافة إلى الضخ اليومي ذي الطابع الديني والسياسي من بعض المشتغلين بالأمر ضد المصالح الاقتصادية الغربية قد قاد إلى تلك النتيجة، ولهذا يبدو أمرا مهما فهم الظروف والسياق قبل الحكم على الآخرين بشكل مستعجل.

ويبدو من الضروري أيضا التخلص من الثنائية المملة بأن الفيلم معنا أو ضدنا، أو هو أبيض أو أسود، منحازا للخير أو الشر، فهو على الأقل فيلم عميق ينتظر الكثير من التحليل، وثمة تدرجات لألوان أخرى كثيرة في هذه الحياة يمكن قراءتها أيضا وتقبلها كما هي، ثم إن على العرب أن يفكروا بصناعة أفلامهم بأنفسهم لكي تحمل وجهة نظرهم الواضحة تجاه ما يحيط بهم بدلا من لعن الظلام والتشكيك المتواصل بإنجازات الآخرين.

❖ كاتب أردني
yahqaissi@gmail.com

# اصدارات



## «رواد النهضة في فلسطين» للدكتور عبد الرحمن ياغي

اعداد:
د. احمد النعيمي *

ضمن منشورات امانة عمان الكبرى صدر مؤخراً كتاب جديد بعنوان «رواد النهضة في فلسطين» للدكتور عبد الرحمن ياغي.

يقع الكتاب في (٣٢٢) صفحة، ويخلو من مقدمة وخاتمة، وقد ترجم فيه المؤلف لعدد من رواد النهضة في فلسطين، وهم - كما يراهم المؤلف - الرواد: محمد روحي الخالدي، خليل بيدس، عبد الله مخلص، جميل البحري، وديع البستاني، ابراهيم الدباغ، ابراهيم طوقان، احمد شاكر الكرمي، خليل السكاكيني، اسعاف النشاشيبي، نجاتي صدقي، عارف العزوني، محمود سيف الدين الايراني، واسحاق موسى الحسيني.

ولأن مثل هذا العرض الموجز لا يستطيع ان يقف على هؤلاء الرواد جميعهم، فسوف يعمد الى وقفات قصيرة عند بعض هؤلاء.

فقد تلقى محمد روحي الخالدي تعليمه الأولي في (الكتّاب)، ومن ثم في المدارس الابتدائية، وثم ذهب الى (المكتب الرشيدي) في نابلس، وبعدها دخل المدرسة الوطنية في طرابلس الشام، ثم عاد الى القدس، وحضر دروس المسجد الاقصى، وتلقى علوم الفقه والتوحيد والحديث والنحو والصرف والمنطق والبيان والبديع.




وكان الخالدي من اوائل الذين فتحوا النافذة العربية على الآفاق الفرنسية من خلال كتابه «فكتور هوجو وعلم الادب عند الافرنج والعرب» وفيه ترجمات تاريخية وادبية، وعرض، وتصوير واقتباس لكثير من آثار فكتور هوجو في الشعر والكتابة.

واذا كان روحي الخالدي صاحب موقع راسخ في شؤون وطنه، وصاحب مواقف انسانية، فإن الأستاذ خليل بيدس لم يكن يقل عنه في هذا الاتجاه، فقد مارس الترجمة الادبية - كما يخبرنا المؤلف - في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، وكان يتقن اللغة الروسية، لذلك فقد ترجم عنها كثيراً.

ويذهب المؤلف الى انه بعد اعلان الدستور العثماني عام ١٩٠٨ حتى نهاية الحرب العالمية الاولى، ودخول البلاد في شبكة الاستعمار تحت شعار ما سمي بالانتداب، ازدهرت في الصحافة دعامتان، هما: ادب المقالة وادب القصة. وقد كان لخليل بيدس فضل رئاسة المدرسة القصصية الروائية في هذه المرحلة، سواء منها القصة او الاقصوصة، او الحكاية، او الرواية.

اما عبد الله مخلص، فيخبرنا المؤلف بأنه اعتنى بالآثار وبجيولوجيا البلاد المقدسة وبتاريخها، لذلك اهتم بالبحث والتنقيب مواصلاً في ذلك جهود الدكتور نجيب ميخائيل ساعاتي المقدسي.

وكان عبد الله مخلص من بين الاعضاء العاملين النشطاء في «جمعية النهضة الاقتصادية العربية»، وكانت من بين مجموعة من الجمعيات في حيفا. وكان من غاياتهم النهوض بالبلاد علمياً واقتصادياً، وكان مع عبد الله مخلص في هذه الجمعية علماء وادباء ومحامون ومفكرون وصحفيون، وهي الجمعية التي نادى لتأسيسها السيد نجيب نصار صاحب جريدة (الكرمل) واقيمت حفلة افتتاحها في ٢٢ شباط سنة ١٩٢٢.

وعندما ينتقل المؤلف الى الحديث عن جميل البحري فإنه يرجح ان تكون كثرة النوادي والجمعيات في فلسطين بعد الحرب العالمية الاولى، في زمن الانتداب البريطاني، قد هيأت اجواء البلاد لغرس البذور لمحاولات تمثيلية مسرحية، وجاءت الاذاعة فيما بعد، فجعلت لهذا النشاط جانباً في برامجها، وفي هذا السياق جاءت تمثيلية (قاتل اخيه) لجميل البحري بعد الحرب العالمية الاولى، وتحديداً في اوائل عام ١٩١٩، وهي مأساة تمثيلية ذات ثلاثة فصول لقيت هوى عند عشاق التجارب التمثيلية.

جملة القول: ان كتاب رواد النهضة في فلسطين لمؤلفه الدكتور عبد الرحمن ياغي كتاب لا يمكن اختصاره بعرض موجز كهذا.



# «سحب خرساء» للدكتور محمد عبيد الله

عن دار مجدلاوي للنشر والتوزيع في عمان صدر مؤخراً ديوان شعر جديد بعنوان «سحب خرساء» من ابداع الناقد والشاعر الدكتور محمد عبيد الله.

وعبيد الله واحد من الأكاديميين والنقاد الذين اولوا الابداع الادبي الحديث جلّ عنايتهم، فإضافة الى كونه شاعراً، يعمل عبيد الله بجد واجتهاد على فتح آفاق جديدة في الابداع الادبي الجديد.

لذلك نجده يرصد واقع وآفاق القصة القصيرة في تسعينات القرن العشرين، كما نجده يهتم بالقصة المكتوبة في العقد الاول من القرن الحادي والعشرين.. ويمتد مثل هذا الاهتمام الى الرواية والقصيدة الجديدتين.

وعلى الرغم من الاهتمام الكبير الذي يوليه عبيد الله للنقد الادبي، فإنه لم يغفل نتاجه الشعري، وظل حريصاً على تذكيرنا بأن فيه روح المبدع كما فيه روح الناقد.

يقع ديوان «سحب خرساء» في (١٣١) صفحة، ويضم قرابة ست عشرة قصيدة.. ومن عناوين هذه القصائد: مدار الخيبة، تعبت من الطيران، موتى طيبون، شياطين القصيدة، سبورة الزلزلة، سلال البرد، راجع للقصيدة.. وغيرها.

ويحسن بنا ان نبدأ الوقوف عند القصيدة التي حملت عنوان «راجع للقصيدة»، فهي قصيدة تشير الى تعلّق عبيد الله بالابداع، وعدم نسيانه او تناسيه لهذا الابداع على الرغم من بعده المؤقت عنه، فالقصيدة بالنسبة للشاعر بمنزلة الحبيبة الازلية التي ترافقه في حركاته وسكناته، سواء اكانت ماثلة بين يديه ام بعيدة عنه. كما ان القصيدة هي الوجه الحقيقي لآمال البشرية واحلامها واحزانها، لذلك نجد الشاعر:

«الى الصمت مال
ومن يومها
كف عن نشر احزانه
في الجريدة» ص٩٠

والشاعر في هذه القصيدة لا يخفي موضوعه، لذلك نجده يبدأ قصيدته على هذا النحو:

«راجع للقصيدة
كنت فارقتها سنوات
وعاندتها
كلما ايقظتني تناومتُ
قلت: الفتى غائبٌ
فاذهبي
للرياح التي
ضيّعت منه اوراقه وبريده» ص٨٧

وفي هذا الديوان المتنوع المضامين، والرؤى الفنية، نجد الشاعر وتحت عنوان «توقيعات» يطالعنا بثلاث عشرة قصيدة حملت الارقام من (١) الى (١٣) وهي قصائد منسجمة مع عنوانها الرئيسي، فهي عبارة عن قصائد قصار في كل قصيدة منها فكرة ورؤية:

«لم أنتبه
ان روحي شاخت
واني افتش عن خيبة
في كتاب الاغاني» ص١٢٤

جملة القول: ان الدكتور محمد عبيد الله شاعر متمكن ومتمرس، كما هو ناقد متمكن ومتمرس، فيه روح الابداع وروح النقد الادبي المبدع، ولعله يدرك تمام الادراك ان النقد المتميز والابداع المتميز صنوان.





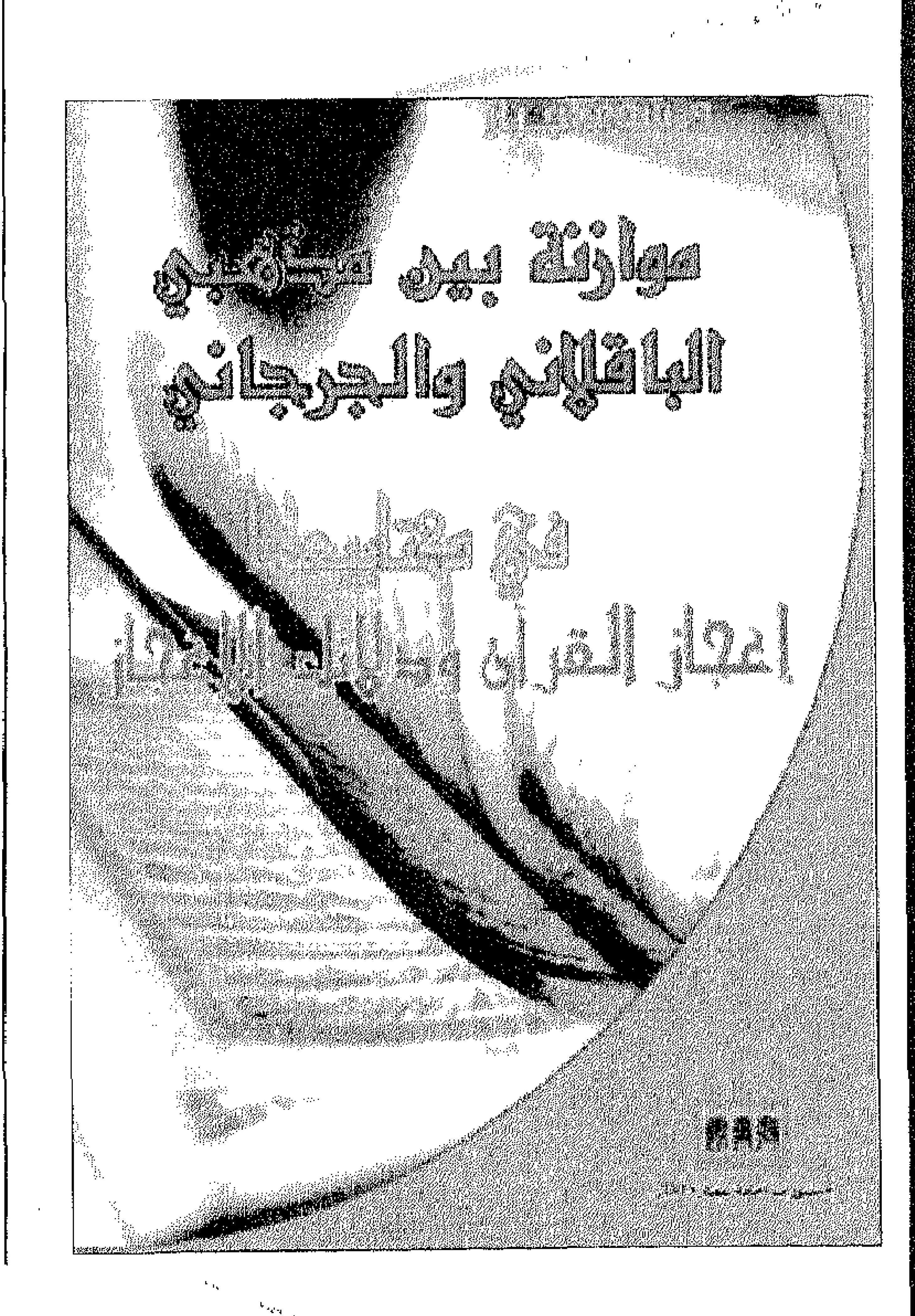
# «موازنة بين مذهبي الباقلاني والجرجاني» للدكتورة شذى جرار

إصدارات

ضمن منشورات امانة عمان الكبرى صدر مؤخراً كتاب بعنوان «موازنة بين مذهبي الباقلاني والجرجاني في كتابيهما اعجاز القرآن ودلائل الاعجاز» من تأليف الدكتورة شذى جرار.

يقع الكتاب في (٢٠٥) صفحات، ويضم مقدمة وتمهيداً وثلاثة فصول ونتيجة، حيث تطرقت المؤلفة في التمهيد الى جملة من القضايا المتعلقة بالاعجاز القرآني كظاهرة، فتحدثت عن الاعجاز كاصطلاح، وعن نوعين من المعجزات وهما: معجزات خلت من عنصر التحدي، ومعجزات مقرونة بالتحدي، كما تحدثت عن ابرز المذاهب القائلة بالاعجاز، وعن ابرز العلماء المحدثين القائلين بالاعجاز.

اما الفصل الاول فكان عبارة عن ترجمتين مختصرين: ترجمة للباقلاني واخرى للجرجاني، بينما حمل الفصل




الثاني عنوان: مذهب كل من الباقلاني والجرجاني في كتابيهما اعجاز القرآن ودلائل الاعجاز، اما الفصل الثالث فجاء تحت عنوان: مناقشة لمذهبي الباقلاني والجرجاني مع النقد والتقويم.

وتشير المؤلفة في المقدمة الى ان موضوع كتابهما موضوع مطروق من قبل علماء كثر قدماء ومحدثين، فهو يعالج ظاهرة خلافية من زمن النبي - صلى الله عليه وسلم - الى آخر الزمان فاسحاً المجال لكل باحث ومجتهد بالتأمل والاجتهاد، لذلك تعددت المصادر والمراجع التي بحثت في مجال الاعجاز عامة والاعجاز البياني خاصة.

وتذهب المؤلفة في التمهيد الى انّ التحدي اولاً، ثم المقدرة على المعارضة ثانياً هما خير دليل لإثبات اعجاز القرآن، فقد تحدى الرسول - صلى الله عليه وسلم - قريشاً خاصة، والعرب عامة، وهم اهل الفصاحة والبيان، فكأنه يقول لهم: ان عارضتموني بسورة واحدة، فقد كذبت في دعواي وصدقتم في تكذيبي، ونتيجة لذلك فقد عجز الناس عن المعارضة وانقسموا الى فريقين: فريق اعلن عن عجزه عن الاتيان بمثله، وفريق آخر ابى الا ان يعارض القرآن، ظناً منه انه عليه قادر فأتى بحماقات يأتي بها كل جاهل احمق، مثل مسيلمة الكذاب، والاسود العنسي، وابن الراوندي.. وغيرهم.

وقد خلصت الباحثة في نهاية كتابها الى جملة من النتائج، منها: ان كلاً من الباقلاني والجرجاني واسع المعرفة والاطلاع، وقد اختص كتاباهما في الحديث عن الاعجاز القرآني، فعرّج الرجلان الى الحديث عن كل ما يتعلق بالاعجاز.

وتوصلت الباحثة الى ان كلاً من الرجلين قد اهتم بالتأسيس للقواعد والمقاييس التي تكشف عن مواطن اعجاز القرآن، ولم يعتنيا بالناحية التطبيقية فيما يخص الآيات القرآنية بشكل موسع، فهذا يتماشى مع مذهبيهما في دراستهما، حيث يرسمان الطريق للدارس ويطلقان له العنان للاستنباط والابداع.

وترى المؤلفة ان ثمة نزعتين سيطرتا على الرجلين، هما نزعة علمية يحكمها المنطق العقلي في التحليل والاستنباط، ونزعة ادبية يحكمها الحس المرهف في التذوق والاستشفاف.

كما تؤكد الباحثة على ان كتابي الباقلاني والجرجاني كتابان تراثيان من ذخائر العرب، فهما كتابان يعالجان قضية من انبل القضايا واعوصها لتعلقها بالقرآن الكريم من جهة، ولكشفها عن وجوه الاعجاز فيه من جهة ثانية.



# «السوبر مستقبلية» لـ حسن عجمي

عن دار بيسان للنشر والتوزيع والاعلام في بيروت، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٦، صدر كتاب جديد بعنوان: «السوبر مستقبلية: الكون والعقل واللغة» من تأليف حسن عجمي.

والمؤلف باحث وكاتب صدر له عدد من الكتب، منها: مقام الراحلين، معراج المعنى، مرايا العقول، وحي اللغة، مقام المعرفة، والسوبر حداثة: علم الافكار الممكنة.

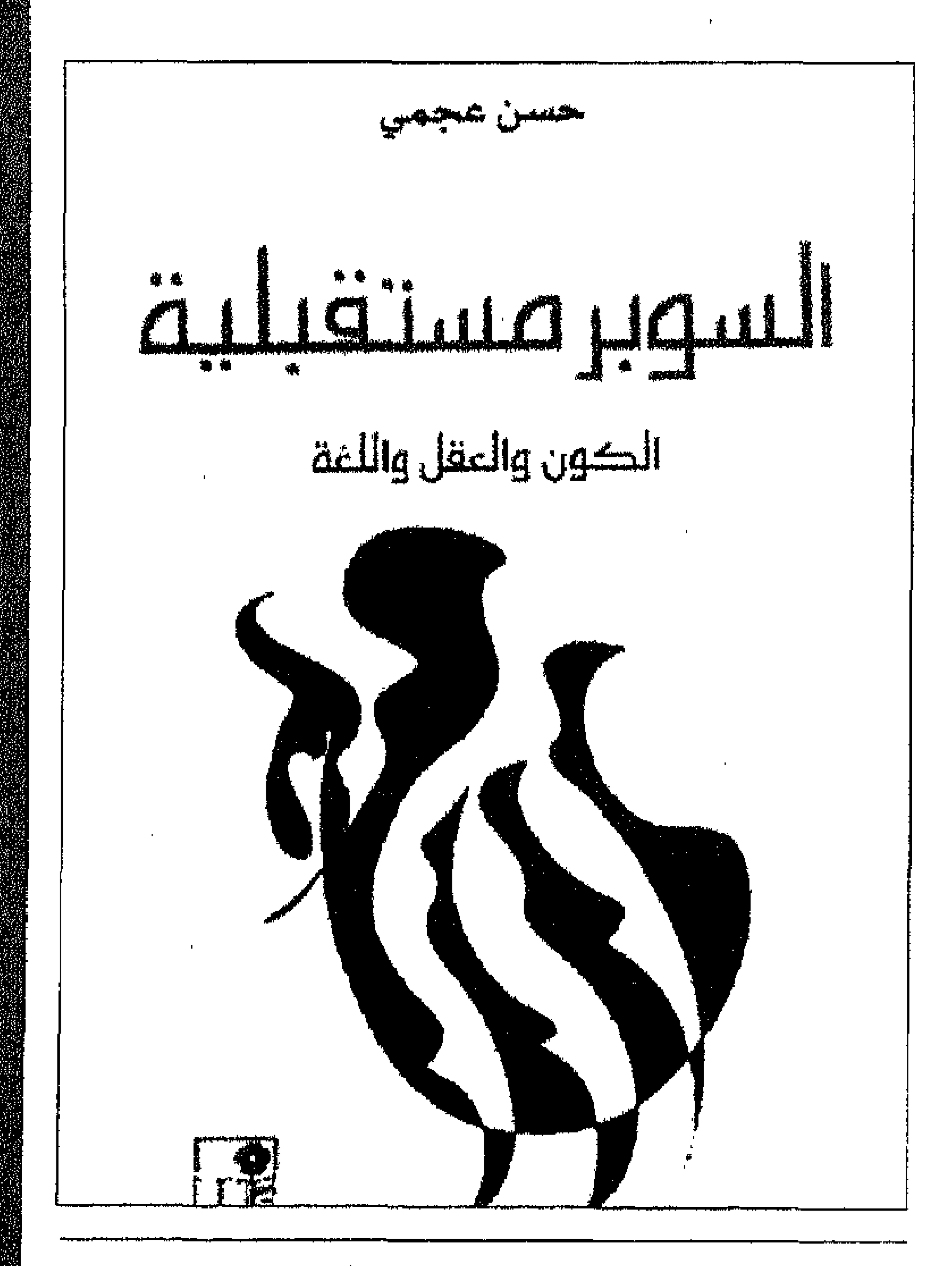
يقع هذا الكتاب الجديد: «السوبر مستقبلية: الكون والعقل واللغة» في (٢٦٤) صفحة، ويضم مقدمة وعشرة فصول، حيث جاءت عناوين الفصول على النحو التالي: تعريف ومهمة، الكون السوبر مستقبلي، العقل السوبر مستقبلي، الميتافيزياء السوبر مستقبلية، المنطق والمفارقات، العلوم السوبر مستقبلية، نظرية القرار، اللغة السوبر مستقبلية، الأخلاق والقومية السوبر مستقبلية، واخيراً الانسان والمنهج السوبر مستقبلي.

ويذهب المؤلف منذ البداية الى ان كتابه هذا يسعى الى تحليل المفاهيم وتقديم الحلول المشاكل الفلسفية من خلال استخدام مفهوم المستقبل، وهذا هو الاتجاه السوبر مستقبلي. اما المستقبلية - كما يقول المؤلف - فهي التي تدرس المستقبل من خلال ما هو قائم في الحاضر والماضي بينما السوبر مستقبلية تدرس الحاضر والماضي من خلال المستقبل بما ان ماهيات الاشياء تتكون وتتحدد في المستقبل.

وعن حديثه عن فلسفة المستقبل يذهب المؤلف منذ البداية الى ان كل شيء يبدأ من المستقبل بما في ذلك التاريخ، فلسفة المستقبل اي السوبر مستقبلية هي العلم الذي يحلل المفاهيم ويفسّر الظواهر من خلال مفهوم المستقبل، والجملة المعرفية وراء هذا العلم - كما يوردها المؤلف - هي التالية: المستقبل هو الذي يحدد جواهر الاشياء. لا توجد جواهر او ماهيات للأشياء في الماضي او الحاضر، لكن كل شيء يتخذ ماهيته من المستقبل اي مما سوف يؤول اليه. الآن، بما ان الاشياء تكتسب ماهياتها من المستقبل وبفضله، فلا بد من تحليلها وتفسيرها من خلال المستقبل، وهذا النموذج الفكري يقدم ادوات بحث جديدة ويساهم- برأي المؤلف - في قيام ابحاث ونتائج جديدة، فهو ينادي الى استخدام مفهوم المستقبل في التحليل والتفسير كما يؤكد على ان لا ماهيات ولا معاني سوى في المستقبل.

وعند حديثه عن العقل والعلم، يقول المؤلف: من الممكن تحليل العقل على النحو التالي: العقل هو الشيء الذي يحدد وجود او عدم وجود المستقبل.. العقل اوصلنا الى العلوم الطبيعية واختراع القنابل النووية.. اذا ما استخدمت هذه القنابل على نطاق واسع ستنتهي البشرية، اما اذا لم تستخدم من جراء قرارات عقلية بالأساس لن تنتهي الارض وما عليها من حياة بشرية وحيوانية ونباتية.. وهذا يشير الى ان العقل هو الذي يحدّد ما اذا كان المستقبل سوف يوجد ام لا.. فمن دون البشر لن يوجد معنى للمستقبل الا اذا كانت توجد كائنات فضائية حية وعاقلة، فالمستقبل مفهوم مرتبط بالحياة والعقل لأن الكائن الذي يملك حياة وعقلاً ينمو جسدياً وفكرياً باتجاه المستقبل اما باقي الموجودات كالجماد فتتبع القوانين الفيزيائية والكيميائية بصرامة مما يجعلها لا ترتبط بالمستقبل ومفهومه، فالماضي بالنسبة اليها كالآتي.

جملة القول: ان كتاب «السوبر مستقبلية» لمؤلفه حسن عجمي كتاب يستحق القراءة الجادة، والنقاش الجاد، لما يحمله من آراء يحق لنا ان نتفق او نختلف معها.




* ناقد وقاص من الأردن




# كتب الرصيف

غـــازي الذيبــــة *

أُطلق هذا التعبير (كتب الرصيف) على المنشورات التي تشكل نوعا من مكتبات، رفوفها الأرصفة وأيدي الباعة الجوالين، وهذه الكتب الرصيفية التي تختلط أحيانا معها كتب نسميها جادة، حققت حضورا شعبويا بين عامة الناس، تسهم في تشكيل طبقة وعي مختلفة تماما عن تلك الطبقة التي تدهن وعي المثقفين النخبويين الذين يمارسون إنتاج كتبهم وهم راقدون في أبراج شاهقة، غير قادرة على الانحناء لسابلة، يكدون أيامهم في العمل والاجتهاد لتحسين معيشتهم، وإذا ما بحثوا عن معرفة، فإنهم يبحثون عما يقودهم إلى ما يسند حاجاتهم من المعرفة التي تتناسب وأفهامهم غير الشاهقة!!

تتراوح كتب ومنشورات الرصيف في مضامينها وأنواعها، وتضع المستطلع المنهمك في الثقافة النخبوية، في حالة اشتباك غريبة مع فضاءاتها، فمن كتاب الأمير لميكافيللي إلى كتاب شمس المعارف الكبرى، أحد كتب السحر المعروفة، إلى المنشورات ذات الصبغة الدعوية الدينية، التي يغلب على مضامينها الترهيب والترغيب، وقصص عذاب القبر والحور العين، إلى كتب الوصفات الطبية الشعبية والنبوية والأبراج وتفسير الأحلام وصناعة الأوهام، وكتب الجنس والسياسة المثيرة، وغير ذلك من هذه الفصائل الموجهة لجمهور من مختلف التوجهات والألوان، لكن الغلبة فيه لأبناء الطبقات الفقيرة.

إن حقيقة هذه الكتب الرصيفية تدفع للحيرة والتساؤل حول القيمة المعرفية التي تزودنا بها، وتضعنا في فوهة استغراب عجيب، بين ما تجمعه من كتب جادة ومثقفة مثل: كتاب أعمدة الحكمة السبعة أو كتاب الاستشراق أو كتاب الأمير إلى جانب كتب عذاب القبر وتفسير الأحلام والأبراج والوصفات الطبية الدينية.

يجدر بنا هنا أن ندرك حقيقة أن الرصيف، الذي يقدم هذه الوجبة العجيبة من الكتب المتفارقة في أشكالها وأنواعها ومضامينها، يمتلك القدرة على كشف توجهات العامة نحو المعرفة والثقافة، ويستطيع إيجاز المشهد الثقافي والفكري لأي بلد كان، بما يرقد عليه من كتب، تشير إلى الحالة المعرفية التي ينهمك بها العامة.

وليس غريبا أن ينتشر كتاب تنبؤات نوستراداموس وكتاب الجفر الذي يدعى أنه للإمام علي بن ابي طالب، في أوقات تفاقم الأزمة العراقية وحدث الحادي عشر من سبتمبر على الأرصفة، فقد سبق لكتب من هذه النوعية أن انتشرت هناك في أزمات عربية وعالمية ماضية.

إن الانتباهة الحقيقية لقياس درجة التفاعل الثقافي والفكري بين جمهور العامة وجمهرة المثقفين النخبويين، تخضع لميزان التعرف على توجهات الناس، ومدى تواصلهم مع المنتجات الثقافية الفكرية النوعية ومثل هذه المنتجات التي تقدم لهم ما يريدونه، ولكن هذه الفاصلة لا تعبر فعليا عن المشهد، ولا تقدمه على حقيقته، لأن هناك تأثيرات مباشرة ومن أطراف عدة، تحدد التوجه الشعبوي العام وتجهز له مساحة من الانتباه، لما يمكن أن يسود في اللحظة تلك من معرفة وفكر.


وهذا يمنحنا بعض التفاهم كنخب مثقفة مع أنفسنا، لنستطيع قراءة الوعي الشعبوي الجمعي، بما يجذبه في كتب الرصيف بدقة أكبر من التي نتعاطاها في مخادعنا المخملية، ويقودنا إلى التساؤل عن الأثر الذي يصنعه ما ننتجه كمثقفين نخبويين في توجهات العامة.

وبكل هدوء، سنجد أننا مقصرون في اقترابنا من هذه الجمهرة، وعاجزون عن الالتحام معها وتوثيق عرى التواصل فيما بيننا وبينها، الأمر الذي يكشف أيضا عن أهمية أن تكون منتجاتنا النخبوية في متناول الجميع، وقادرة على أن تجلس على الرصيف لتتعرف على جمهرة ما زال هناك تجاهل فظيع لما تريده منا.

فسيادة معرفة ما من نوع النوستر اداموسية، هو سيادة للتضليل والتجهيل، وبما أن الرصيف ديموقراطي فلم لا تسود كذلك معرفة تقدّر حالة الاتصال مع العامة، وتفهم منطق وعيهم، عبر منشورات وكتب واثقة من ملامسة همومهم وأوجاعهم، لتتمكن من التسلل والاقتراب منهم والتفاعل معهم.

---

* كاتب وشاعر اردني
Ghazi65_1@hotmail.com


للفنان عبد العظيم الضامن

